

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Doroteja Eškutić

**Obilježja historiografskoga diskursa
u romanu *Unterstadt* Ivane Šojat-Kuči**

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

Doroteja Eškutić

Obilježja historiografskoga diskursa u romanu *Unterstadt* Ivane Šojat-Kuči

Diplomski rad

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Kroatistika

Mentor: doc. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2017.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Književno stvaralaštvo i recepcija djela Ivane Šojat-Kuči.....	2
3. Historiografski diskurs i historiografska fikcija	4
3.1. Šenoinski, tradicionalni model historiografske fikcije	8
3.2. Novopovijesni roman ili roman o povijesti ili historiografska metafikcija	10
4. Obilježja historiografskoga diskursa u romanu <i>Unterstadt</i>	14
4.1. Osječka/hrvatska nacionalna prošlost	15
4.2. Obiteljska povijest: Meier, Schneider, Pavković, Steiner/Pavković	22
4.3. Fotografija kao dokument prošlosti	26
5. Zaključak	31
Literatura	32

Sažetak

U ovome se diplomskome radu istražuju obilježja historiografskoga diskursa u romanu Ivane Šojat-Kuči *Unterstadt*. U prvom se dijelu rada iznose teorijske postavke o historiografskoj fikciji, stavljajući naglasak na radove Vladimira Bitija i Mirne Velčić te se, u oslonu na radove Krešimira Nemeca, Cvjetka Milanje, Julijane Matanović i Tatjane Jukić analiziraju obilježja šenoinskoga modela historiografske fikcije i karakteristike historiografske metafikcije. Središnji dio rada obuhvaća analizu obilježja historiografskoga diskursa u *Unterstadtu*, u kojemu su navedene teorijske postavke potkrijepljene primjerima iz romana.

Ključne riječi: historiografski diskurs, historiografska fikcija, historiografska metafikcija, *Unterstadt*, Ivana Šojat-Kuči

1. Uvod

Tema ovoga diplomskoga rada jest analiza obilježja historiografskoga diskursa u romanu *Unterstadt* Ivane Šojat-Kuči. Prvi dio rada obuhvaća pregled književnoga stvaralaštva i recepcije djela autorice Ivane Šojat-Kuči, s naglaskom na proznu produkciju. Potom slijedi određenje pojmova historiografskoga diskursa i historiografske fikcije, uz objašnjenje pripovjedne dimenzije historiografskoga diskursa, kao i povezivanja historiografskoga diskursa i književnosti. U potpoglavlju o šenoinskom, tradicionalnom modelu historiografske fikcije navode se počeci pripovijedane fikcije te dvoznačnost pojmova *historizacije fikcije i fikcionalizacije historije*, a u idućem potpoglavlju naglašava se da se specifičnosti suvremenoga povijesnoga romana obilježavaju različitim pojmovljem, ovisno o teoretičaru – novopovijesni roman ili historiografska metafikcija. Nastavak rada odnosi se na pronalaženje obilježja historiografskoga diskursa u romanu kojeg obilježavaju ispreplitanje tradicionalne i suvremene koncepcije historiografske fikcije, antiiluzionističko pripovijedanje, tematiziranje osječke/hrvatske nacionalne prošlosti, povezivanje fotografije s obiteljskom poviješću itd.

Pri analizi rada korištene su prvenstveno teorijske postavke profesora Vladimira Bitija, Mirne Velčić i Krešimira Nemeca, ali i brojnih drugih teoretičara koji su se u svojem znanstvenome istraživanju posvetili historiografskome diskursu.

2. Književno stvaralaštvo i recepcija djela Ivane Šojat-Kuči

Ivana Šojat-Kuči, rođena 26. veljače 1971. godine u Osijeku, hrvatska je pjesnikinja, romansijerka, prozaistica, esejistica i prevoditeljica.

U relativno kratkom razdoblju književnoga stvaranja iza sebe ima nekoliko ukoričenih naslova: četiri romana (*Šamšiel*, 2002., *Unterstadt*, 2009., *Ničiji sinovi*, 2012., *Jom Kipur*, 2014.), četiri zbirke poezije (*Hiperbole*, 2000., *Uznesenja*, 2002., *Utvare*, 2005., *Sofija plaštevima mete samoću*, 2008.), tri zbirke kratkih priča (*Kao pas*, 2006., *Mjesečari*, 2008., *Ruke Azazelove*, 2011.) te zbirku esaja (*I past će sve maske...*, 2006.). Djela Ivane Šojat-Kuči do sada su prevedena na engleski, njemački, francuski, bugarski i makedonski jezik.

Temeljne karakteristike njezina proznog diskursa odnose se na progovaranje o povijesnim temama vezanim uz Prvi i Drugi svjetski rat, Domovinski rat kao i njegove neizbježne negativne posljedice. Šojat-Kuči piše i o međuljudskim odnosima koji se tiču disfunkcionalne obitelji, braniteljske populacije, bračnih odnosa, raspada braka, obiteljskog i povijesnog naslijeđa.

Dejan Durić u svome radu *Unterstadt Ivane Šojat-Kuči kao roman pamćenja* naglašava da je roman *Unterstadt* doživio veoma pozitivnu kritičku recepciju u pogledu tematiziranja „traumatičnih i problematičnih povijesnih događaja“. (Durić, 2016: 206) Pozivajući se na književnu kritičarku i prevoditeljicu Jagnu Pogačnik, Durić ističe da je u romanu prvenstveno riječ o „složenosti djela i njegovoj narativnoj sofisticiranosti“ (Isti: 206), kao i o priči koja problematizira „identitet i obiteljske tajne, sudbine i traume, obogaćena smislom za detalj i atmosferu, rafiniranim rečenicama i velikom temom svedenom na intimnu priču pojedinaca“.¹ (Isti: 206)

U skladu s tim, Helena Sablić Tomić u svojoj kritici o romanu *Unterstadt* na internetskom portalu *Moderna vremena* kaže da je *Unterstadt* roman koji želi progovoriti o potisnutim, prešućenim životnim pričama te naglašava promjenu gledišta u odnosu na prikazivanje folksdojčera, zaključujući da djelo karakterizira „spori ritam, sofisticirani izraz,

¹ Izbor Jagne Pogačnik: *Najbolji je roman Ivane Šojat Kuči* (izbor 10 najboljih domaćih proznih knjiga). Preuzeto 15. lipnja 2017. s <http://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/izbor-jagne-pogacnik-najbolji-je-roman-ivane-sojat-kuci/2215791/>

uvjerljive rečenice, esekerski jezik, eksplicitni i do kraja teški opisi pojedinačnih intimnih rasapa“.²

Dunja Detoni-Dujmić, književna povjesničarka i kritičarka, u knjizi *Lijepi prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.* potvrđuje mišljenje Sablić Tomić o tome da se u romanu želi naglasiti zatajena, izgubljena priča građanske obitelji njemačkog podrijetla, ali kroz prizmu starih fotografija, gdje su „njihova ukočenost u vremenu i strah od zaborava potpornji na putu prema otkrivanju ugroženog obiteljskog i osobnog identiteta“. (Detoni-Dujmić, 2011: 98) Pripovijedanje se odvija pomoću „analeptičnih preskoka“ (Isti: 97), a unutarnji i vanjski toposi Osijeka „poharani prošlošću i tadašnjicom te podjednako ruševni (...)“ (Isti: 97) otkrivaju „žarište unutarnjeg duha iščezlih gradskih starosjedilaca (...)“ (Isti: 98).

Zanimljivo je spomenuti promišljanje Igora Gajina koji u članku *Palimpsest Vilme Vukelić u romanu Unterstadt Ivane Šojat Kući* navodi da se roman *Unterstadt* može protumačiti i kao roman o povijesti emancipacije ženskih junakinja. (Gajin, 2010: 47) Isto tako ističe da se roman bavi problematiziranjem društvenih vrijednosti i odnosa kao što su „patrijarhalnost (priželjkivanje sina), maskulinitet (pasiviziranje žena u četiri zida kuće), konzervativnost (i ovdje su glumice stigmatizirane kao žene upitnog morala), autoritativnost (...) i malograđanska hendikepiranost u širini pogleda (tabu bolesnog djeteta i tabu razvoda)“. (Isti: 47)

Sonja Novak u članku *Unterstadt Ivane Šojat Kući: Kulturni partikularizam ili obračun s radikalnim ideologijama?* donosi podatak da je roman *Unterstadt* dramatiziran i priređen za izvedbu na pozornici 2012. godine. Dramatizaciju je napravila Nives Madunić Barišić, a dodatno ju je obogatio Zlatko Sviben u suradnji s osječkim Hrvatskim narodnim kazalištem dijelovima iz Krležine drame *U logoru*, kao i građom iz znanstvenih radova povjesničara Vladimira Geigera, izvornom glazbom te euripidovskim prizorima. Ambijentalna je izvedba komada postavljena 29. lipnja 2012. povodom otvorenja Osječkog ljeta kulture, a u prosincu je *Unterstadt* izveden i na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Ponovno su recepcija široke publike kao i recenzije kritike bile izvrsne te je predstava odnijela nagradu publike portala www.teatar.hr, i to za izvedbu godine 2012. Predstava je nominirana i u šest kategorija za Nagradu hrvatskog glumišta od čega je i osvojila nagradu za najbolju dramsku produkciju općenito. Sve ovo svjedoči o aktualnosti teme koju autorica Šojat-Kući obrađuje te o potrebi da se o njoj otvoreno progovori. (Novak, 2012: 133)

² Sablić Tomić, Helena, *Ivana Šojat-Kući: Unterstadt* (kritika). Preuzeto 16. lipnja 2017. s <http://www.mvinfo.hr/clanak/ivana-ojat-kuci-unterstadt>

3. Historiografski diskurs i historiografska fikcija

Vladimir Biti u knjizi *Strano tijelo pri/povijesti*, govoreći o historiografiji, naglašava da već nekoliko desetljeća prostor historiografskog istraživanja postaje predmetom kritičkih preispitivanja. (Biti, 2000: 9) U skladu s tim, Biti u članku *Historiografska fikcija kao izazov genologiji i teoriji diskurza* kaže da je stvoren jedan pogled o historiografiji kao „strogoj i objektivnoj znanosti“ u kojoj je u prvom planu naglašena njezina „figurativna, fiktionalna strana“. (Biti, 1991: 693) Ta predodžba o njoj stvorena je iz činjenice da svaka historiografija, u načinu kojim uspostavlja poveznice između događaja nužno mora pratiti „nesvjesne epistemologijske obrasce“. (Biti, 2000: 32) Iako ti epistemologijski uzorci mogu biti korisni i za ostale fiktionalne diskurzivne prakse, granica koja dijeli historiografiju i književnost „prekoračena je u korist interdiskurzivnih cjelina koje se drugačije oblikuju“. (Biti, 1991: 693) Dok su, s jedne strane, povjesničari i teoretičari povijesti postupno otkrivali bitne figurativne mehanizme historiografskih tekstova, s druge pak strane, počeli su se odazivati i teoretičari književnosti naglašavajući „pravo književnosti na istinu“ (Biti, 2000: 32) upravo dokazivanjem kako su književni žanrovi poput romana, tragedije ili epika igrali ključnu ulogu u „oblikovanju povijesne svijesti svojih suvremenika“. (Biti, 1991: 693) Počelo se s podrivanjem tada jasnog razlikovanja između „znanstvene (postavljajuće)“ i „fiktionalne (pretpostavljajuće) jezične uporabe“. (Isti: 693) Tako su historiografija i književnost (pripovjedna fikcija) u „svim svojim različitim pojavnim oblicima dospijevale u podvojen odnos jezičnih tendencija unutar svog vlastitog područja.“ (Biti, 2000: 32) Dakle, upravo ta činjenica da se historiografija (pisanje povijesti) očituje kao ujedno „presupozicijski“ (fiktionalni) diskurs, a književnost kao ujedno „propozicijski“ (znanstveni) diskurs (Biti, 2000: 33), artikulira se i u dvoznačnom pojmu historiografske fikcije³. Ambivalentnost pojma historiografske fikcije promatra se i kroz

³ Krešimir Bagić u svome članku *Postoji li jezik fikcije* napominje kako „pojam fikcija dolazi iz latinskog jezika – glagola *fingere* koji, u skladu sa hrvatskim glagolima može značiti: *izmisliti, pretvarati se, prikazati, hiniti, oblikovati, izrađivati, pronaći* itd.“ Isto tako, fikcija bi se mogla odrediti i kao „izmišljanje ili oblikovanje mogućih, hipotetičnih ili paralelnih svjetova i situacija koji manje-više korespondiraju sa realnim svjetovima ili situacijama.“ Nadalje, to je pojam koji predstavlja prostor u kojemu njezin proizvođač i korisnik iznova „ispituju svoj odnos prema svijetu/situaciji, dograđujući ga i pri tom aktivirajući kognitivne, emocionalne i ludičke potencijale u sebi.“ Govoreći o umjetnosti, postoji fikcija u literaturi, kazalištu, filmu, stripu...

prožimanje sa drugim binarnim oprekama kao što su „diskursne-nediskursne prakse (Michel Foucault), *discours – figure* (Jean-François Lyotard), vrijeme – prostor (Jacques Derrida), *histoire – discours* u poststrukturalističkoj teoriji pripovijedanja, žanra i iskaza, muško – žensko u suvremenoj feminističkoj teoriji itd.“ (Isti: 33) V. Biti navodi da je u diskusijama o „odnosu između postavljajućeg i pretpostavljajućeg pripovijedanja težnja prema njihovu izjednačavanju (...) pretežito dolazila iz francuske naratologije koja je proširila pripovijedanje do te mjere da je ono zahvatilo i pisanje povijesti“ (Biti, 1991: 695), tj. historiografiju. Francuski naratolozi i njihovi sljedbenici pozivali su se na „antimimetički karakter pripovjednog teksta“ u kojem retoričko-epistemološki obrazac pripovjednog teksta prizvodi povijesne činjenice ili događaje i stoga su smatrali da mogu brisati „aristotelovsko razlikovanje onoga što se *doista zbilo* od onoga *izmišljenoga mogućega*“. (Isti: 695) Zagovornik ove koncepcije povijesnog diskursa jest ugledni američki teoretičar povijesti, Hayden White koji izjednačava historiografiju (istinu) s književnošću (fikcijom).

Mirna Velčić u knjizi *Otisak priče* navodi da Whitea ne zanima „znanstvenost povijesnoga pisanja“, dvojbe oko toga jesu li ispričani događaji vjerno konstruirani ili nisu, nego ga zanima „jezik kao medij ljudske spoznaje“ (Velčić, 1991: 103), tj. povijest kao diskurs.

Preuzeto 12. travnja 2017. s <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1871&naslov=postoji-li-jezik-fikcije>
 U knjizi *Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti* Andrea Zlatar naglašava kako naziv *fikcija* otvara pitanje o svom vlastitom pojavnom identitetu onoga što fikcija znači. Pojam fikcije još od srednjega vijeka funkcionira unutar trokuta: *verum* (istina), *falsum* (neistina; laž) i *fictio* (fikcija; izmišljanje; privid). (Zlatar, 1989: 43). Na temelju sintetiziranja poetičkog i estetičkog nasljeđa od starih Grka do danas, Zlatar se poziva na poljskog teoretičara Vladislava Tatarkiewicza koji u knjizi *Istorija šest pojmova* ističe pet načina upotrebe pojma istine u refleksiji o umjetnosti: „1. pojam istine u usko logičkom značenju (na primjeru literature), 2. pojam istine u proširenom značenju kao vjerno oponašanje stvarnosti (slikarstvo, kiparstvo), 3. pojam istine u prenesenom značenju kao jedinstveno oblikovanje nekog djela (18. stoljeće): istinito djelo = dobro napravljeno djelo, 4. pojam istine kao umjetničke autentičnosti, 5. pojam istine kao iskrenost (autora) i suglasnost sredstava prilikom izražavanja.“ (Isti: 43)
 Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* za pojam *fikcija* kaže da se ona, prema tradicionalnom shvaćanju, veže "uz ontologijsku perspektivu" čiji su okvir ustanovili Platon i Aristotel. (1997: 134) Sukladno tomu, unutar te perspektive postoje dvije kategorije: *zbiljsko* i *moguće*. U prvoj kategoriji pojam fikcije određuje se kao „ispražnjen od zbiljskog sadržaja, privid, nevjerodostojan“, dok u drugoj poprima značenje „vjeran unutarnjoj istini stvari, cjelovit“. (Isti: 134) Tom se polaritetu pojma priključuju i dvije suprotstavljene koncepcije umjetničke mimeze – u jednoj se ona razumije kao oponašanje postojećeg svijeta, a u drugoj kao prikazivanje, tj. stvaranje novog. (Isti: 135) Biti naglašava da u 18. stoljeću dolazi do „spora između te dvije koncepcije.“ (Isti: 135) Naime, umjetnost se počinje osamostavljivati u odnosu na religiju, znanost ili moral pa prosvjetitelji počinju „napadati“ fikciju zbog „izvrtanja istine za volju pripovjernih zakona“ (Isti: 135) te se ona stavlja pod znanstveni i pravni nadzor. Iako se rasprave najviše vode oko romana, iz toga vremena potječe i engl. pojam *fiction* u značenju „izmišljajne pripovjedne književnosti koja za sebe ne zahtijeva istinitost, kao npr. historiografija.“ (Isti: 135) Suvremeno teoretiziranje o pojmu fikcije ontologijske zaključke premješta u „gnoseologijski ili spoznajnoteorijski okvir“ (Isti: 135) gdje fikcija postaje pitanje načina doživljavanja nekog entiteta. (Isti: 135) Osim toga, pojam fikcije pojavio se i u okviru „teorije komunikacijskog djelovanja.“ (Isti: 137) Tako „platonovsku stranu zastupa razumijevanje fikcije kao minus-poruke, a aristotelovsku kao plus-poruke.“ (Isti: 137) Tu valja naglasiti da se pod pojmom „poruka“ misli na jednu od teorija govornog čina J. R. Searlea, odnosno, na „iskaz koji ima ilokucijsku snagu obvezivanja sugovornika.“ (Isti: 137)

Naime, u knjizi *Metapovijest* (1973.) White će dokazivati kako sama povijest nema „ishodište u događajima koji čekaju da ih povjesničari uobliče u svoje priče, već u (...) sposobnosti jezične prakse da sebe pripovijeda“. (Velčić, 1991: 103) Ovdje je zapravo riječ o „samorefleksiji ili autoreferencijalnosti“ (Isti: 103) jer ispada da je svako tumačenje već tumačenje tumačenja. To je, ističe Velčić, izravna poveznica „između povijesti i fikcije“ (Isti: 104), poveznica koja omogućava pripovjedni karakter teksta. Međutim, Biti navodi da je kod Whitea neizvjesno pitanje može li današnje pisanje povijesti pomoću pripovijedanja „postići dojam istinitosti svog izvještaja.“ (Biti, 1991: 696) Prema tome, razlikovanje historiografskog i fiktivnog pripovijedanja teško je moguće objasniti tvrdnjom da je historiografija „skriveni (mimetički)“, a fikcija, tj. književnost „ogoljeni ili antimimetički pripovjedni žanr“. (Biti, 2000: 38) Na sličan način i H. White, kada razotkriva „generički značaj historiografije zatočene u pripovjedni obrazac“ (Isti: 39), pokušava svojoj teoriji o njoj pridržati status diskursa koji, pored „nametnutih iluzija, održava doticaj sa stvarnošću.“ (Isti: 39) Ako je aristotelovski model književnost poistovjećivao s mimezom (pričom), a historiografiju s dijegezom (pričom), odnosno, ako se „aristotelovska koncepcija temeljila na odnosu pripovjedne fikcije i historiografije“ (Isti: 39), tada u Whiteovoj koncepciji „historiografija preuzima položaj priče, a njegova teorija književno-modalizacijski privilegij diskursa.“ (Isti: 39) Nadalje, Velčić ističe da Whitea posebno zanimaju historiografske forme, tj. „pripovjedna struktura kronika i ljetopisa.“ (Velčić, 1991: 104) To su „prikazi povijesti (...) u kojima navodno nema još priče, tj. svijet ispada da je puki slijed bez početka i kraja.“ (Isti: 104) Naglašava se da „pripovjednost postane bitno obilježje historiografije kao objektivne discipline.“ (Isti: 104) Prema Whiteovom shvaćanju, „dobro pričati povijest znači događajima dati vrijednost cjelovite (...) slike života, prikazati da (...) su događaji već povezani uzročno-posljedičnom vezom, (...) ukratko, predstaviti povijest kao diskurs zbilje“. (Isti: 104) Čim se to ostvari, kronike i ljetopisi mogu biti proglašene „nesavršenim povijestima“. (Isti: 104 – 105) Na taj će način White pokazati da istinitost ispričanih događaja nije u tome „što su se oni dogodili, već u tome što ih je povjesničar prikazao sposobnima da pronađu mjesto u kronološki uređenom slijedu.“ (Isti: 105) Takav prikaz svijeta, u kojemu bi se događaji mogli prikazati kao priča, moguć je zbog „fiktionalne sposobnosti povijesnoga diskursa“. (Isti: 105)

Uz Whitea, i francuski filozof hermeneutičar, Paul Ricoeur proučavao je odnose između teksta i povijesti te između čitatelja i teksta. Velčić navodi da je Ricoeur zaokupljen književnom fikcijom te zato uvodi pojam „iskustvo fiksijske vremenitosti“. (Isti: 86) Pozivajući se na Ricoeura i njegovo djelo *Vrijeme i priča II*, M. Velčić ističe da njegovo iskustvo fiksijske vremenitosti „pripada svijetu teksta, a posljedica je razrješenja napetosti između vremena čina i

vremena teksta.“ (Isti: 86). U odnosu između „pripovjednog i pripovijedanog vremena“ (Isti: 87), Ricoeur će uvesti tzv. „igre s vremenom“ (Isti: 87) i u tim igrama prepoznati „*ulog* – vrijeme što ga proživljava pojedinac.“ (Isti: 87) Tu će, kaže Velčić, on vidjeti „presjecište fikcijskog i zbiljskog“. (Isti: 87)

Njemački teoretičari povijesti tradicionalno su isticali „pisanu, komunikacijsku stranu historiografije“. (Biti, 2000: 11) Prema njihovom mišljenju, povijest se ne bi trebala promatrati kao „uglavljene *žanr*, predodžba, nego kao *diskurz*, izlaganje“ (Isti: 11) jer, za razliku od književnosti koja se obraća „odsutnom, nepoznatom naslovljeniku, zahtjev je valjanosti historiografije upućen konkretnom povijesnom sugovorniku (...)“ (Isti: 11) Nadalje, profesor Paul Michael Lützel poziva se na „(...) subjektnu instancu historiografskoga diskursa“ (Isti: 41) koja se u ispisivanju povijesti mora izložiti propitivanju i opovrgavanju (Isti: 41), dok u „pripovjednoj fikciji takva kontrola izostaje i time subjektu njezina diskursa dopušta više slobode.“ (Isti: 41) Što se historiografije tiče, Velčić ističe da se uglavnom sve historiografije mogu svesti pod uvjetnu definiciju – „historiografski oblici proizvode znanje pripovijedajući tragove o životu čovječanstva“ (Velčić, 1991: 115), a ti se tragovi, prema Paulu Veyneu, nazivaju „povijesnim dokumentima“. (Isti: 115) Nastavlja da povjesničari ipak neće htjeti priznati da se u pripovijedanju oslanjaju na „povijesne spise (...), godišnjake, pisma, (...) dekrete, (...) kronike“ (Isti: 115 – 116), tj. na sve što se može naći u povijesnim arhivima jer su to zapisi koji „snabdijevaju povijesni diskurs znanjem o prošlosti.“ (Isti: 116) Može se zaključiti da su „izvori život historiografskog diskursa.“ (Isti: 116)

Nadalje, historiografski diskurs svoj materijal promatra kao posljedicu društvenih, ekonomskih odnosa, razdoblja i političkih opcija koji su se smjenjivali u ljudskoj povijesti. (Isti: 117 - 118) Historiografske analize žele rasvijetliti „djelovanje vremena (...) i otkriti „uzročnosti, podudarnosti, prekrivanja, zamjene mjesta (...)“.“ (Isti: 118) Upravo zbog težnje za spoznajom, „historiografski diskurs i njegovi „žanrovi“ upisuju se u prostor „diskursa znanja“.“ (Isti: 118) Historiografija je diskurs koji, zapravo, „pretvara iskaze s kojima se služi u povijesne dokumente.“ (Isti: 118) Jedini problem koji se iz toga može pojaviti jest pitanje kako historiografski diskurs uspijeva „pretvoriti iskaze kojima se služi u svoje izvore“, odnosno, u „povijesne dokumente.“ (Isti: 118) Velčić posebno ističe da „svaki dokument ima narav spomenika jer je izraz odnosa što ih određeno društvo gradi s obzirom na svoju prošlost, pamćenje i budućnost.“ (Isti: 118) Izvori su „djela što su ih proizveli drugi“, najčešće „nepoznati i anonimni autori“ (Isti: 119) i oni su uvijek izvori „drugog, trećeg ili n-tog stupnja“. (Isti: 119) Pred kraj tumačenja, Velčić naglašava da „svaki iskaz, budući da uključuje tuđe, nužno (...)“

poopćuje, tipizira (...)“ (Isti: 120), što znači da, primjerice, „nečiji zapis, rubna bilješka, osobna prepiska (...)“ (Isti: 120) može postati povijesni izvor, ali izričito „pod uvjetom da uđe u proces kolanja.“ (Isti: 120)

3.1. Šenoinski, tradicionalni model historiografske fikcije

U svojoj knjizi *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti* Krešimir Nemec definira povijesni roman kao mladu romanesknu podvrstu u kojoj se, uvažavajući činjenice iz povijesti, „prikazuju događaji bliže ili dalje prošlosti“. (Nemec, 1995: 7) Svrha tog romana je najprije pokazati kako sudbine ljudi itekako ovise o političkim ili društvenim previranjima iz prošlosti, a da su junaci, odnosno, likovi romana (povijesno potvrđeni ili izmišljeni) smješteni u povijesno rekonstruiran prostor. Iako se rodonačelnikom žanra povijesnog romana smatra škotski književnik Walter Scott (1771. – 1832.), njegov roman *Waverley* (1814.) zapravo uvodi povijesnu fikciju u književnost sa prilično „snažnim osloncem na historijske dokumente i izvore“. (Isti: 7) Po uzoru na njega, u hrvatskoj je književnosti počeo djelovati i August Šenoa (1838. – 1881.) i time se polako počeo uključivati u tadašnja aktualna zbivanja u europskim književnostima. Upravo tada povijesni roman postaje prva kanonizirana prozna forma u hrvatskoj književnosti, a na povijesnim romanima je, zahvaljujući Šenoi, formirana i naša prva čitateljska publika.

Šenoa je u programatskom tekstu *Naša književnost* objavljenom u časopisu *Glasonoša* 1865. godine iznio zahtjev za pisanjem pravoga povijesnoga romana te je svoj zahtjev ubrzo i ispunio. Napisao je pet povijesnih romana: *Zlatarovo zlato* (1871), *Čuvaj se senjske ruke* (1876), *Seljačka buna* (1877), *Diogenes* (1878) i *Kletva* (1882). Šenoa, poput Waltera Scotta, kao važnu karakteristiku pisaca povijesnih romana ističe patriotizam te želju za ukazivanjem na analogije između prošlosti i sadašnjosti. Viktor Žmegač u svojoj *Povijesnoj poetici romana* napominje da su sami pisci historijskih romana uvjereni da je pisanje „historijskih romana zadaća kojoj pristaje gotovo patetički dignitet“ jer je u njoj sjedinjena povijesna i pjesnička komponenta. Pisac romana je povjesničaru nadmoćan jer istinu o prošlosti iznosi na složeniji način, sugerirajući univerzalnost u ljudskim sudbinama“. (Žmegač, 2004: 135)

Šenoa je za svoje povijesne romane napisao predgovore u kojima objašnjava izvore iz kojih je crpio povijesnu građu te postupke kojima ju je pretvorio u roman pa ih se može smatrati graničnim tekstovima između autorove teorije i prakse. Razlikuju se po svojim naslovima, po veličini i dodatnom sadržaju kojim se proširuje osnovna tema autorova odnosa prema nacionalnoj povijesti. (Matanović 2003: 73)

Što se tiče „pripovjednog obrasca historijske fikcije“ (Nemec, 1995: 15), tu povijest više nema pomoćnu funkciju, već je bitan čimbenik pripovijedanja i na njega utječe. Iz toga proizlazi i potreba za što vjerodostojnijim prikazivanjem "sredine te kulturnih i socijalnih prilika", kao i "za pozivanjem na, autentične povijesne dokumente" te zato Šenoa i u nekim svojim romanima "precizno navodi i povijesna vrela" kojima se koristio. (Isti: 15 – 16) U povijesnim romanima progovara, isto tako, i o ključnom pitanju vezanom za definiranje žanra – odnosu historije i fikcije, tj. o odnosu povijesnog i sekundarnog sloja romana. "Poticaj Šenoinu romanu uvijek mora biti neki stvarni povijesni događaj oprimjeren historijskim dokumentima", oko kojeg se zatim, pomoću mašte, "plete mrež[a] različitih fikcionalnih zbivanja". (Isti: 16) Povijesne činjenice moraju biti preoblikovane u književni tekst, odnosno preuzeti se podaci i osobe u novom, književnom kontekstu moraju ponašati u skladu sa zakonima književne strukture. Tako dolazi do dvosmjernog procesa "međuprožimanj[a] fikcionalnog i historijskog (...) *historizacije fikcije i fikcionalizacije historije*" (Isti: 17), odnosno, tada „historiografski materijal osigurava vjerodostojnost naracije“, a samo pripovijedanje daje "životnost suhoj povijesnoj građi." (Isti: 17)

Činjenice i fikcija moraju postići pravu mjeru, a Šenoa je to u povijesnim romanima postigao tako što u jednom sloju romana dominira povijest, a u drugom fikcija. Prema Šenoi, vjerodostojnost je ključna za povijesni sloj romana, a sekundarni sloj treba biti vjerojatan, odnosno, mogao se dogoditi iako za to nema povijesne potvrde. Komunikacija između dvaju sloja romana postiže se vezom između likova, najčešće ljubavnom.

Šenoa u predgovorima govori i o svojim spisateljskim motivima te kao nit vodilju ističe ideju napretka, a povijest naziva učiteljicom života. Veoma mu je bitna didaktička uloga književnosti pa stoga nije neobičan njegov pokušaj uspostavljanja odnosa sa čitateljima i briga za recepciju romana. Za njega je roman „pomoćno sredstvo za učenje povijesti i sredstvo kojim se može najbolje djelovati“. (Matanović 2003: 73)

Šenoin odnos prema povijesti je objektivistički – on inzistira na povijesnoj autentičnosti, točnom ambijentiranju i tragovima vremena što ih čuvaju arhivi i knjižnice. Kako bi dokazao

kako je dobro upoznat sa građom o kojoj piše, romanu *Zlatarovo zlato* dodao je i tumač povijesnih izvora.

Raspored građe u djelima je dosljedan, čime se simulira nepremostivi tijek povijesnog vremena. U romanima se uvijek spominju točne vremenske i prostorne odrednice što omogućuje čitatelju vrlo preciznu orijentaciju i povećava dojam autentičnosti, a sama bit Šenoina modela povijesnog romana je "povezivanje intimnoga svijeta fiktivnih likova sa (...) makropolitikom situacijom". (Nemec, 1995: 22)

Glavni akteri romana nisu povijesne ličnosti nego fiktivni likovi, sporedne figure povijesti koji su i predstavnici svih društvenih slojeva. Građeni su u duhu romantičarskih književnih modela te konstruirani na osnovi oskudnih povijesnih podataka. Naglasak je stavljen na radnju, a ne toliko na same likove. U romanima se mogu uočiti karakteristične događajne sheme kao što su "ljubavni sastanci i rastanci, spletke, dvoboji, osvete, zamke, zabune, izdaje" i sl. (Isti: 21)

Šenoina paradigma povijesnog romana uključuje bavljenje nacionalnim aspiracijama, ideologemima, kolektivnim mitovima i etičkim dilemama čitave zajednice. (Isti: 7)

3.2. Novopovijesni roman ili roman o povijesti ili historiografska metafikcija

U duhu postmodernizma⁴ u hrvatskoj književnosti, počevši od sedamdesetih godina 20. stoljeća, povijesni roman postaje, prema riječima Krešimira Nemeca u knjizi *Povijest hrvatskog*

⁴ Vladimir Biti u svome *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* ističe da se *postmoderna* istovremeno može shvatiti kao „periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam.“ (Biti, 1997: 396) To je termin koji je u književnoznanstvenim krugovima oblikovan 60-ih godina 20. stoljeća, iako se u široj javnosti učvršćuje tek 70-ih godina, prvenstveno u knjigama I. Hassana, C. Jencksa i J.-F. Lyotarda. (Isti: 396) Tada ga preuzimaju različiti sociolozi, filozofi, teoretičari književnosti i ostali. Oko spornog pitanja označavali li prefiks „post“ u samom terminu postmoderne nastavak prošlosti ili potpuni raskid s njom (Isti: 396) pojavljuje se rasprava do te mjere da su neki teoretičari bili skloni podijeliti sudionike u 2 skupine – „dekonstruktivnu /konstruktivnu ili negativnu/pozitivnu.“ (Isti: 396) Prva skupina shvaćala je pojam postmoderne kao „radikalnu negaciju modernih vrijednosti“ (Isti: 396), dok je druga u tom pojmu prepoznala „afirmaciju novih vrijednosti postupkom "dvostrukog kodiranja".“ (Isti: 396 – 397) Početkom 80-ih godina počinje se problematizirati i sama „periodizacijska vrijednost pojma.“ (Isti: 397) Međutim, postmoderna ipak oblikuje dosta oštru opreku s avangardom ili modernom, primjerice, time što „pomirljivo priznaje svoju prošlost dok ju moderna radikalno poriče“. (Isti: 396) Jedna od tih opreka jest i ona između upućivanja „književnog teksta na zbilju i njegova upućivanja na samog sebe“ (Isti: 397) koju je uvela moderna želeći raskinuti sa realizmom. Druga je opreka između prošlosti i sadašnjosti. Treća se odnosi na „visoku ili elitnu i nisku ili popularnu kulturu“ (Isti: 397 – postmodernisti pokazuju veliko zanimanje za masovnu kulturu i kič, za razliku od modernista te se brišu jasno odijeljene granice među tekstovima. (Isti: 397)

Potrebno je spomenuti i Dubravku Oraić Tolić, književnu teoretičarku koja zastupa tezu o postmoderni kao razdoblju. U *Paradigmama 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Oraić Tolić poziva se na knjigu *Postmodernist*

romana od 1945. do 2000. godine, prilično zastupljena i utjecajna „podvrsta suvremenoga hrvatskoga romanopisanja“. (Nemec, 2003: 265)

Prije daljnjeg raščlanjivanja potpoglavlja, potrebno je napomenuti kako se u hrvatskoj znanosti o književnosti specifičnosti suvremenoga povijesnoga romana obilježavaju različitim pojmovljem – Cvjetko Milanja i Julijana Matanović pišu o *novopovijesnom romanu*, dok Krešimir Nemec i Tatjana Jukić upotrebljavaju naziv *historiografska metafikcija*.

Cvjetko Milanja u *Hrvatskom romanu 1945. – 1990.: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse* navodi tri temeljna pitanja postmodernističkog novopovijesnoga romana koji se pojavljuje 70-ih godina 20. stoljeća. Prvo pitanje odnosi se na „opću koncepciju filozofije povijesti koju dotični žanr implicira ili se na njoj temelji“. (Milanja, 1996: 100) Drugo pitanje tiče se „izvedbenog plana koncepcije povijesti“ i korištenja historiografije, dok se treće pitanje veže uz postmodernu narav romana, koje uključuje „povijesnu i književnu stranu složenog problema“, tj. odnos fikcije i faksije. (Isti: 100) Naime, Milanja sve tipove poimanja povijesti svodi na dvije varijante: teleološku, kojoj pripadaju deističke inačice i evolucionističko-pozitivističke ideje progresa, eminentno modernističke koncepcije, pa i Kantova i Hegelova tradicija, i neteleološku koncepciju koja brani tezu o množini povijesnih alternativa, što znači da se nije moralo baš tako dogoditi – to je, zapravo, postmodernistička koncepcija povijesti. (Isti: 104 – 105)

Kada je riječ o našoj povijesnoj naraciji u (novo)povijesnom romanu, potrebno je naglasiti da u njoj izostaje parodijska (re)interpretacija vlastite povijesti, kao i postupci ingenioznih konstrukcija, maštarija i intervencija u povijest. Stoga Milanja zaključuje da pravi postmoderni povijesni roman u hrvatskoj suvremenoj književnosti ne postoji, a tako misli i Žmegač koji tvrdi da hrvatski novopovijesni roman ostaje u dodiru s tradicionalnim elementima povijesnoga romana i da najčešće u njemu izostaje presudan parodijski i ironijski odnos prema povijesti. (Žmegač, 2004: 150)

Fiction (1987.) Briana McHalea koji razlučuje modernističku i postmodernističku prozu po dvjema karakteristikama, epistemološkoj i ontološkoj. (Oraić Tolić, 1996: 111) Ističe da u „modernističkoj prozi prevladavaju epistemološka pitanja poput „Kako mogu interpretirati svijet, kojega sam dio?“ ili „Što mogu znati o svijetu?“, a u postmodernističkoj prozi ontološka pitanja poput „Što je svijet?“, „Što se događa kada se prekoračuju granice među svjetovima“, „Što je tekst?“ itd. U skladu s angloameričkom tradicijom modernizam i postmodernizam u McHaleovoj su koncepciji dva oprečna stila u umjetnosti 20. stoljeća.“ (Isti: 111) Naime, Oraić Tolić piše da se, kada je riječ o suvremenoj umjetnosti, pa i kulturi u cjelini, ta „koncepcija iz perspektive europsko-kontinentalne tradicije može nadopuniti distinkcijom između *postmodernizma kao umjetničkog stila* i *postmoderne kao cjelovite povijesne kulture*.“ (Isti: 112)

Julijana Matanović u svojoj knjizi *Krsto i Lucijan: rasprave i eseji o povijesnom romanu* slikovito naglašava da se terminom novopovijesni roman pokriva onaj roman kojem je „historiografska građa uporišna točka, ali se sama povijest predstavlja kao ponovljiva činjenica, kao pogreška koju smo naslijedili od bližnjih, ubacujući se u stalni krug i pletući svoje vlastito klupko od niti što su ih istkali naši preci“. (Matanović, 2003: 130) U toj novopovijesnoj varijanti junaci romana su uglavnom tzv. *slabe* osobe, osobe običnih imena i prezimena čiji su životi slični životima običnih čitatelja. Slabi junaci smješteni su u blizini *jakih* junaka koji su povijesno potvrđeni te koji su na vlastitoj koži osjetili posljedice (najčešće su to pogreške) donošenja njihovih odluka.

U članku *Hrvatski novopovijesni roman (prijedlog definicije)* Julijana Matanović ističe kako korijene današnjem novopovijesnom romanu tj. romanu o povijesti treba tražiti u romanu *Vuci*.⁵ Nadovezujući se na same početke današnjeg novopovijesnog romana, K. Nemec dodaje da se do Milutina Cihlara Nehajeva odnos naspram povijesti temeljio na „teleološkoj koncepciji“ (Nemec, 2003: 266) prošlosti. Tom obliku pripada i šenoinski model romana, u kojemu je prisutno monumentalističko poimanje povijesti, čiji su reprezentanti markantne ličnosti. Takvu koncepciju zamijenila je neteleološka, odnosno, postmodernistička koncepcija koja povijest poima kao stradanje, zlo i opomenu. (Isti: 267) Time su romanu s povijesnom tematikom "otvorene nove mogućnosti narativne kombinatorike. Umjesto nacionalnih junaka, uzornih vitezova (...) koji su činili junačke pothvate", novopovijesni roman "otvara svoje stranice tzv. 'slabim likovima', žrtvama i objektima povijesnih zbivanja" koji se nastoje prikazati "u svakidašnjem ljudskom obličju, s vrlinama i manama ljudi 'poput nas'" (Isti: 267), daleko od idealiziranja. Područje zanimanja postaju "male životne priče" i "sudbine skromnih pojedinaca i njihovih obitelji", a "mali, anonimni ljudi, u ulozi (...) *svjedoka vremena*, svojim sudbinama i životnim pričama dekonstruiraju mitove i ideologeme povijesti.“ (Isti: 267)

U već spomenutom članku *Hrvatski novopovijesni roman (prijedlog definicije)* Matanović, govoreći o novopovijesnom romanu, poziva se na teoretičarku Miru Sertić i ističe modernističke karakteristike novopovijesnih romana, a to su: „psihološko produbljivanje likova, ulančavanje pojedinačnih scena što odudaraju od jedinstvenog pripovijedačkog slijeda, isprekidane i eliptične rečenice nanizane jedna na drugu itd.“ (Matanović, 1995: 101)

⁵ Roman *Vuci* (1927.) književnika Milutina Cihlara Nehajeva (1880. – 1931.) u većini književnopovijesnih tekstova opisan je isključivo kao otklon od šenoinske tradicije u poimanju povijesti. Milanja tvrdi kako je Frankopan u *Vucima* reprezentativna ličnost i da se od njegove povijesnosti može nešto naučiti, no on više nije uzorita ličnost. U romanu, tvrdi kritičar Milanja, nema više „prevlasti povijesti odnosno historiografskog sloja.“ (Milanja, 1996: 117)

Krešimir Nemec u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* govori o povijesnom romanu kao o modelu historiografske fikcije koji je u suvremenim interpretacijama doživio nove mijene i preobrazbe u skladu s promjenama u poimanju povijesti. Pritom se povijest više ne shvaća kao *magistra vitae* nego umjesto povijesnog progressa dolazi do „reverzibilnih povijesnih procesa“ (Nemec, 2003: 268), događaji i situacije se ponavljaju, a njihove posljedice i negativno djelovanje odražavaju se na pojedince. Nemec nadalje ističe kako u novom povijesnom romanu dolazi do znatnih promjena u odnosu na povijesni roman. Naime, umjesto „težnje za autentičnošću“ (Isti: 266), roman je zaokupljen "problemom tekstualnosti našega znanja o povijesti, dakle posredničkim karakterom teksta.“ (Isti: 266) Naime, uvijek se radi o tome da je „iskustvo posredovano jezikom.“ (Isti: 266) Autori današnjih povijesnih romana žele naglasiti „neodređenost, nepouzdanost i varljivost povijesne građe“ (Isti: 266) koja je sklona različitim interpretacijama i zbog toga dolazi do raskoraka između „događaja prikazanih u djelu i službene povijesne verzije.“ (Isti: 266) U tom romanu javlja se postupak „falsifikacije poznatih povijesnih činjenica“ (Isti: 266) da bi se naglasili eventualni „propusti pamćenja u protokoliranju povijesti.“ (Isti: 266)

Tatjana Jukić u svojem članku *Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija?* naglašava da je pojam historiografske metafikcije „kritički legitimirala“ (Jukić, 1998:59) knjiga *Poetika postmodernizma: povijest, teorija, fikcija* (*Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*) Linde Hutcheon. Iako L. Hutcheon vjerojatno namjera nije bila „uvesti“ pojam u književnu teoriju, ona je ipak željela definirati poetiku postmodernizma u trokutu koji zatvaraju povijest, teorija te kategorije pripovjedne proze i fikcionalnosti u engleskoj riječi *fiction*. (Isti: 59). Naime, historiografska metafikcija se definira kao „ona varijanta postmodernističke proze koja kroz naraciju o povijesti radikalno preispituje vlastitu poziciju, i obrnuto (...)“ (Isti: 59) Dakle, riječ je o naraciji koja se dotiče trokuta povijesti, teorije i fikcije. Jukić ističe kako je novi hrvatski povijesni roman prepoznat (i) kao specifična, hrvatska varijanta historiografske metafikcije te je (i) kao takav postao predmetom književnoznanstvenoga istraživanja. (Isti: 62) Isto tako, naglašava da je u hrvatskoj varijanti historiografske metafikcije bitno „traumatično sjećanje na življeno iskustvo“ (Isti: 67) i da takvo sjećanje omogućuje legitimiranje određenog čitanja ili pisanja povijesti koje jednu zajednicu izdvaja od druge kao drugačiju. Govoreći o hrvatskim romanima, primjećuje da naši romani problem prikazivanja povijesti povezuju s pripovijedanjem obiteljske povijesti – kategorija nacionalnog ili etičkog koja se tematizira u romanima tada se širi na zajednicu cijele obitelji pa se stoga može reći da je naracija utrostručena: „u pitanju je traumatična povijest granične zajednice, obitelji i pojedinca.“ (Isti: 69)

4. Obilježja historiografskoga diskursa u romanu *Unterstadt*

Roman *Unterstadt* autorice Ivane Šojat-Kuči obiteljska je kronika⁶ koja donosi priču o osječkoj „donjogradskoj obitelji njemačkih korijena“ (Geiger, 2012: 388), podunavskih Švaba⁷, od početka do kraja 20. stoljeća kroz sudbine četiriju naraštaja žena – prabake Viktorije, bake Klare, majke Marije i kćeri Katarine – gdje se isprepleću njihovi životi i sudbine prepune propalih očekivanja u neizbježnim povijesnim događajima, nesklonim malim ljudima. To su odreda žene posvećene svakodnevnim poslovima i obvezama, nevješte u razumijevanju svjetske politike i događaja i zlih ljudi koji ih okružuju, dugoročno i u rješavanju neispravnih postupaka drugih nemoćne. Glavni lik romana je Katarina, žena s potisnutim slikarskim darom, koja nakon

⁶ *Kronika* (lat. iz grč.) – povijesni izvor koji „bilježi događaje po vremenskom redoslijedu“; obuhvaća obično duže razdoblje, može se odnositi na šire ili uže područje (jednu zemlju, grad, instituciju, porodicu i sl.). Može biti i „dio umjetničke književnosti.“ Preuzeto 10. svibnja 2017. s <http://proleksis.lzmk.hr/32881/>

Vlado Obad u radu pod naslovom *Kronika slobodnog kraljevskog grada Osijeka Vilme Vukelić* naglašava da je kronika „zapis kolektivnog pamćenja, živo svjedočenje o prošlosti.“ (Obad, 1996: 81) Pišući o romanesknoj kronici *U stiješnjenim granicama* i o memoarskoj prozi *Tragom prošlosti* književnice Vilme Vukelić, Obad kaže da su i memoari i kronika određeni „potenciranom sviješću o povijesnosti, o izloženosti čovjeka mutnim tokovima vremena.“ (Isti: 82) U odnosu na memoare, koji sadrže i veći dio osobne povijesti, kroničarski roman predstavlja „daljnji stupanj objektivizacije.“ (Isti: 82) Naglašava da je kroničar već „distancirani epski promatrač koji sustavno i staloženo, u dužem vremenskom razdoblju, prati razvoj neke znatnije društvene grupe, događanja u nekom gradu, ili povijest cijelog naroda. Brojna njegova zapažanja odlikuju se gotovo dokumentarističkom preciznošću.“ (Obad, 1996: 82)

⁷ Ludwig Bauer u svom radu *Unterstadt-ženska strana donaušvapske povijesti* ističe da se značajniji tekstovi koji „problematiziraju temu Podunavskih Švaba pojavljuju u Hrvatskoj nakon tranzicije.“ (Bauer, 2011: 158) U tim literarnim obradama Bauer uočava tri vida ili vala: 1. demaskiranje mita prema kojem su svi Nijemci – (bili) fašisti. Naime, pojavila se tzv. demonizacija svih Nijemaca od strane jugoslavenske službene ideologije prema kojoj su svi Nijemci smatrani suradnicima okupatora. Među prvima koji je pokušao ukloniti takvo stigmatiziranje bio je povjesničar Vladimir Geiger, vrsni poznavatelj sudbina Podunavskih Švaba i autohtonih Nijemaca u Hrvatskoj, ali i u bivšoj državi. (Isti: 158, 159); 2. iznošenje iskustava iz razdoblja nakon Drugog svjetskog rata i ukazivanje na raspon progona, gdje su Nijemci bili prave žrtve Drugog svjetskog rata. (Isti: 159); 3. artikulacija šoka generacija koje su odgajane u lažnoj predodžbi o svome porijeklu. Upravo tom trećem valu književnosti pripada roman *Unterstadt* osječke književnice Ivane Šojat-Kuči u kojem su generacije potomaka autohtonih Nijemaca, živeći u nametnutom vremenu, bile „lišene traganja za vlastitim identitetom.“ (Isti: 165)

majčine smrti slaže djeliće obiteljske povijesti prema vlastitim sjećanjima, fotografijama i kazivanju obiteljske prijateljice Jozefine.

Historiografski diskurs u romanu *Unterstadt* ostvaruje se ispreplitanjem obilježja tradicionalne historiografske fikcije i djelomično historiografske metafikcije. Iako je o tradicionalnom modelu već ranije bilo govora, potrebno je ipak izdvojiti nekoliko najbitnijih karakteristika – vjerno se rekonstruiraju različita povijesna zbivanja, nastoji se da se autentični dokumenti, povijesna vrela, arhivska građa, kao i dokumentirana povijesna pozadina literarno obrade. Vidljivo je točno ambijentiranje, kao i točne datacije. Sama je autorica u jednom od intervjua istaknula da je roman oblikovan „na temelju arhivske građe, razgovora, usmenih kazivanja brojnih svjedoka“⁸, različitih vrsta povijesnih izvora, prikupljanja i interpretacije (povijesnih) dokumenata (posebice fotografije). Obilježja historiografske metafikcije mogu se iščitati kroz uvođenje likova „slabih“ junaka, kao i povremene antiiluzionističke strategije, komentare pripovjedača kojima se razotkriva pripovjedna konstruiranost historiografskoga diskursa.

4.1. Osječka/hrvatska nacionalna prošlost

U romanu *Unterstadt* tematizira se obiteljska povijest osječke njemačke obitelji koja se isprepliće s prikazima razdoblja hrvatske nacionalne prošlosti (Prvi svjetski rat, Drugi svjetski rat, poraće, Domovinski rat), a u okviru toga i sa prikazima osječke prošlosti (različiti oblici kulturne, ekonomske i političke prošlosti grada Osijeka).

K. Nemec u *Povijesti hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća* iznosi da se u tradicionalnom, šenoinskom modelu historiografske fikcije inzistira na „povijesnoj autentičnosti, na točnom ambijentiranju (...), na tragovima vremena koje čuvaju arhivi i knjižnice“ (Nemec, 1994: 87) te na naglašavanju onih oblika koji „fingiraju sličnost s povijesnom zbiljom.“ (Isti: 87) Vremenski međaši u romanu su ratovi, stoga se može reći da povijesni kontekst romana započinje Prvim svjetskim ratom (1914. – 1918.) u koji je uklopljen i grad Osijek, tada još uvijek kao dio Austro-Ugarske Monarhije. O tome da je rat nastupio saznaje se iz dnevnog njemačkog glasila *Die Drau*, ali i iz točnog datuma Rudolfovog odlaska na galicijsko bojište:

8 *Svoje uloge igramo ili propadamo!* (intervju Narcise Bošnjak s Ivanom Šojat-Kuči). Preuzeto 30. svibnja 2017. s <http://www.glas-slavonije.hr/110111/5/Svoje-uloge-igramo-ili-propadamo>

„(...) prvi se svjetski sraz iz novinskih stupaca dnevnika Die Drau preselio u trodimenzionalnu stvarnost. Kaiseru je trebalo mesa za topove, koje tada, u ožujku 1916., nijedna zaraćena strana još nije uspjela nahraniti. Zamijenivši građansko odijelo i ulaštene cipele teškim cokulama i odorom koja će, kako će doznati, uskoro vonjati isključivo na žitko poljsko-ukrajinsko blato, mast za čišćenje pušaka i znoj, Rudolf je 25. ožujka 1916. poljubio Viktoriju u čelo kao sestru i otišao u Galiciju, o kojoj će poslije godinama pričati kao o nečem nezemaljski sumornom.“ (Šojat-Kuči, 2013: 34)

Nemec dalje ističe da su svi Šenoini romani bogati deiktičkim elementima koji omogućuju točno snalaženje u „vremensko-prostornim koordinatama i povećavaju dojam autentičnosti.“ (Nemec, 1994: 87) Roman I. Šojat-Kuči obiluje faktografskim podacima koji govore o datumima rođenja i smrti junaka folksdojčerske obitelji:

„Mjesec dana poslije, 15. lipnja 1943., Klara, Klarica rodila je debeljuškastu, pupastu i ružičastu Mariju.“ (Šojat-Kuči, 2013: 334),

„Otac Alojz umro je u lipnju 1925.“ (Isti: 107) ili

„Evo, tu ti sve piše.“ Položila je ruku na zgužvanu kuvertu, koja je mokra od Jozefininih suza ležala na stolu pokraj lakta njezine lijeve ruke. „20. rujna 1961.“ Samo je kimnula, a ja sam se stresla (...).“ (Isti: 96)

Mogu se pronaći i podaci koji govore o kulturnom životu Osijeka tijekom Prvog svjetskog rata, primjerice, Viktorijine i Rudolfove šetnje parkom i odlasci u Gradski vrt gdje su se održavali balovi, Klarini i Peterovi odlasci u kino Slavija ili u Hrvatsko narodno kazalište:

„Godinu su dana Viktorija i Rudolf hofirali i „vodali se“ po zelenilu Gradskog vrta, gdje su se jedne nedjelje i upoznali, subotom odlazili na balove koji su se redovito održavali u dvorani smještenoj na ulazu u osječki „Schönbrunn“, kako su Osječani od milja nazivali svoj najraskošniji park.“ (Šojat-Kuči, 2013: 28),

„Sjetila bi se onih nekoliko padanja u nesvijest, od kojih je svakako najdramatičnije bilo ono ispred kinematografa Slavija, kamo ju je Peter poveo kako bi uživala u *Kleopatri*, (...).“ (Isti: 147),

„U kazalištu su se redale predstave „po posljednjoj modi“: Offenbachova *Lijepa Jelena*, Kalmanova *Grofica Marica*, Smetanina *Prodana nevjesta*. Bile su tu i dramske predstave, koje su se nizale u nedogled, (...).“ (Isti: 148 – 149).

U romanu se tematizira i razdoblje Drugog svjetskog rata (1939. – 1945.) i poratno vrijeme. I u ovom se slučaju navode vremensko-prostorne koordinate koje povećavaju dojam autentičnosti – opisuje se točan trenutak kada se u Osijeku, dolaskom vojnika na motorima i u džipovima, počeo osjećati rat:

„Točno na Veliki petak 11. travnja 1941., dok je Klara šećući s trogodišnjim Antunom prolazila ispred hotela Tomislav pa prema kapelici Gospe Snježne, u Osijek je nahrupio rat. (...) Iznenada, u daljini, (...) začulo se brundanje motora i glasni povici. Vojnici, čitava kolona besprijekorno „zbigecanih“ muškaraca u odorama, na motorima s prikolicama, u džipovima, u krcatim kamionima. (...) Tražili su put prema Bijelome Brdu. Sve im je bilo otvoreno, kao dlan. Izgledali su pobjedonosno. Bez ijednog ispaljenog metka, samo su projurili.“ (Šojat-Kuči, 2013: 212).

Nemec nadalje naglašava kako u šenoinskom, tradicionalnom modelu historiografske fikcije nije nužno naglašen interes za velikane svjetske povijesti, velike vođe, već se naglasak stavlja na „privatnu sferu, na svakodnevni život i na osobno iskustvo“ (Nemec, 1994: 87), „prosječne junake, predstavnike svih društvenih slojeva.“ (Isti: 89) Roman ne tematizira povijest velikih ljudi; ta se povijest nikako ne može uklopiti u Nietzscheovu koncepciju o monumentalističkom shvaćanju povijesti kao idealističko tumačenje jer on na povijest gleda kao na niz velikih djela čiji su reprezentanti markantne ličnosti. U romanu *Unterstadt* prikazuje se povijest običnih, malih i jednostavnih ljudi, generacija osječkih folksdojčera koje su na vlastitoj koži osjetile pogreške državnika. Iako se u *Unterstadtu* pojavljuju imena vrhovnih vođa (najčešće Hitlera i Josipa Broza Tita), ona su tu samo u funkciji stvaranja dojma povijesne vjerodostojnosti i autentičnosti pa se i stoga pojavljuju samo kao reference:

„(...) a Hitler je već tri godine prije uspio lomačom svesti Reichstag na dim te kao da se time narugao strahu od crvenih koji mu je omogućio tapecirani kancelarski naslonjač.“ (Šojat-Kuči, 2013: 140),

„Možda su mi trebali na vrijeme objasniti i činjenicu zašto baka nije pretjerano luda za partizanskim filmovima, Titom i čitavim cirkusom (...)“ (Isti: 245)

Središnji dio romana *Unterstadt* čini prikaz povijesne sudbine osječkih Nijemaca tijekom 20. stoljeća, a naglasak je posebno stavljen na zbivanja tijekom i nakon Drugog svjetskog rata. U romanu se jednim dijelom posvećuje pozornost prikazu židovstva kao povijesnom, kulturološkom i društvenom segmentu osječke prošlosti. Jedan od zasigurno relevantnijih

trenutaka osječke prošlosti u romanu jest i povijesno ovjeren događaj spaljivanja osječke gornjogradske sinagoge na Komitats-Gasseu, odnosno, u današnjoj Županijskoj ulici. Sljedeći citat opisuje trenutak kada Peter Schneider, iako priklonjen politici nacizma, vraćajući se s posla, gleda prizor goruće sinagoge, kao da mu je s jedne strane žao što vatra guta Božju kuću:

„(...) sve do dana krajem travnja kada je vraćajući se iz advokature ugledao gordu sinagogu na Komitats-Gasseu u plamenu. Zastao je i gledao kako visoki plamen crnim oblizuje Kuću židovskog, ali ipak i nekako njegova Boga.“ (Šojat-Kuči, 2013: 217)

O tom događaju piše i profesorica Zlata Živaković-Kerže u poglavlju knjige *Stradanja i pamćenja: holokaust u Osijeku i život koji se nastavlja*. Ona, naime, ističe da su pljačkanja i uništavanja židovskih sinagoga u Hrvatskoj započela već u ljeto 1941. godine. (Živaković-Kerže, 2006: 30) Iako ne postoje točno zabilježeni podaci kada se dogodilo spaljivanje gornjogradske sinagoge, temelj vjerskog i kulturnog života Židova, Živaković-Kerže kaže da se to dogodilo „najvjerojatnije krajem srpnja 1941. (...)“ (Isti: 30) Nakon što je sinagoga opljačkana, pripadnici Njemačke narodne skupine, ustaše te pripadnici organizacije *Deutsche Jugend* zapalili su sinagogu. (Isti: 30) Budući da su tadašnje vlasti znale da je vatra podmetnuta, osječkim je vatrogascima bilo izričito zabranjeno ugasiti nastali požar.

U romanu se prikazuje i povijesna uloga Nijemaca tijekom Drugog svjetskog rata te njihova sudbina nakon završetka rata. Što se tiče povijesne uloge Nijemaca za vrijeme trajanja rata, važno je istaknuti da je tada dio Katarinine obitelji ostao politički neutralan, dio se priključio nacistima, a dio partizanima. Peter Schneider, Katarinin djed i osječki Nijemac se nakon pripojenja Austrije Njemačkoj odlučio priključiti pokretu *Kulturbunda*⁹ koji je malo-pomalo počeo slijediti ideje nacističkog režima. Sama je to i primijetila njegova žena Klara, Katarinina baka:

„Jer bilo joj je gotovo neugodno, osobito zato što je i sama uspjela vidjeti u što se posljednje dvije godine prometnuo pokret koji je trebao biti svjetionik velike njemačke kulture, a nakon što se u njega uselio duh Trećega Reicha, onoga, kako ga je Greta zvala, histeričnoga kolerika Hitlera.“ (Šojat-Kuči, 2013: 154)

⁹ *Kulturbund* – skraćen naziv „švapsko-njemačkog kulturnog saveza“, organizacije njemačke manjine, tj. folksdojčera, osnovan 1920. u Novom Sadu. U početku se odnosio na „kulturno-obrazovne (škole, čitaonice) i socijalno-gospodarske aktivnosti zaštite i promicanja identiteta manjine, dok kasnije pada pod utjecaj politike i ideologije Trećeg Reicha.“ Preuzeto 4. kolovoza 2017. s <http://proleksis.lzmk.hr/33152/>

Klarino će loše predviđanje o Peterovoj naklonosti nacizmu doći do izražaja kada im u posjet dođe Židovka Rebeka (Beka) Weisman, školska prijateljica Katarinine bake Klare. Peter postaje ljut i, koristeći se njemačkim jezikom, žurno gura i tjera Beku van iz kuće, optužujući da Židovi poput nje predstavljaju neprijatelje za njemački narod:

„Raus, frau Weisman, raus! Neprijatelji Njemačke nemaju što tražiti u mojoj kući! Ovo je moja kuća! Raus!“ (Isti: 216)

Nacističkom se pokretu, osim Petera, priključuje i Adolf Meier, brat Katarinine bake Klare. Adolf je bio pripadnik nacističke zločinačke organizacije SS-a:¹⁰

„Već početkom svibnja Adolf je na sebe navukao mrku odoru slavonske SS-postrojbe i časničke čizme, tako da je 25. svibnja uzdignute glave kao počasni uzvanik mogao prisustvovati osječkoj proslavi NDH, (...)“ (Šojat-Kuči, 2013: 219)

Klara i majka Viktorija nisu odobravale Adolfovo klicanje Hitleru, njegovoj diktaturi i Adolfovim uzbuđenim govorima o istrebljenju „nižih rasa“ od arijevske, iako mu se nisu niti pretjerano suprotstavljale (poput Grete):

„Klara je poput majke samo kimala, premda joj se počesto bljuvalo, premda nešto ili netko kao da joj je zabijao šilo u stražnjicu kad god bi Adolf u blagovaonici (...) počeo slavodobitno govoriti o pobjedi arijevske civilizacije, svijetu koji netko konačno mora očistiti od gamadi, kada bi govoreći o Židovima, Romima, komunistima, maloumnima, deformiranim, nogom u onoj savršenoj čizmi izvodio kretnje kao da ubija žohara. Klara bi se ježila i kočila, ali i šutjela.“ (Isti: 221)

Potpuna suprotnost bratu Adolfu je Greta, „crna ovca“ folksdojčerske obitelji Meier. Ona je uključena u partizane i vrlo oštro kritizira sve Adolfove genocidne ideje. Majka Viktorija trudila se što češće nedjeljom okupljati svoju djecu, iako se Greta to nije sviđelo zato jer je ondje bio Adolf kojeg je nazivala „Übermenschom“ (Isti: 220) i budalom:

„Greta je na to pristala isključivo zbog majke, jer „ispijanje čaja i zurenje u nacističku budalu nisu najbolja zabava“ (...)“ (Isti: 219)

¹⁰ SS (akronim od njem. *Schutzstaffel*, zaštitni odred) – „elitne vojne postrojbe Nacionalsocijalističke njemačke radničke stranke osnovane 1925.“ Pripadnici SS-a bili su odgovorni za „konačno rješenje“ uništenja Židova i drugih manje vrijednih rasa, kao i za „zločine i teror nad civilnim stanovništvom u okupiranim krajevima.“ Preuzeto 4. kolovoza 2017. s <http://proleksis.lzmk.hr/46660/>

U poratno vrijeme Drugog svjetskog rata, na južnoslavenskim prostorima, u Hrvatskoj i Osijeku, prema riječima Vladimira Geigera, „etnik Nijemac, Švabo, folksdojčer i slično, kako je potomke njemačkih doseljenika nazivao domaći slavenski živalj“ (Geiger, 2012: 389), s obzirom na tada prilično protunjemačka stajališta dobiva krajnje negativne konotacije. Katarinina je generacija u školi učila da su Nijemci Hitlerovi sljedbenici i oličenje zla koje je snašlo narode nakon kraja Drugog svjetskog rata. Karakterističan je primjer dječje igre u kojem svi žele biti partizani (kao oličenje dobrote i hrabrosti), a nitko Nijemac, Švabo te kada u jednom trenutku dječak po imenu Slaven dovikne malenoj Katarini da ona ne može biti partizan nego samo Švabo:

„Ti, Katarina, možeš biti samo Švabo i ništa drugo! Ti si Švabo!“ (...) „N-n-nisam“, samo sam uspjela promucati pogledavajući lijevo i desno, preplašeno zureći u nacerena lica koja su mi se polako približavala. „Jesi, jesi!“ pretrčavao je Slaven preko prašnjave ulice s rukom u zraku, upirući kažiprst u nebo. „Baka mi je rekla, vi ste Švabe. Kao Hitler!“ (Šojat-Kuči, 2013: 252 – 253)

Za razliku od prethodnog citata, u kojem Slaven Katarinu i njezinu obitelj izravno optužuje i pripisuje im odgovornost za sva nedjela, stradanja i zločine koje su Nijemci počinili u Drugom svjetskom ratu, sljedeći citat ipak prikazuje drugačije shvaćanje problema. Naime, Katarinina baka Klara iz svoje perspektive ukratko objašnjava unuci da nisu svi članovi njezine obitelji krivi za genocid koji je počinio njemački narod. Klara, kao jedna osječka Nijemica, ne spominje, ali i ne želi priznati i prihvatiti kolektivnu krivnju za ratne zločine već naglašava vlastitu nevinost i neodgovornost:

„Mi smo ti, Katarina, Nijemci...“ (...) „Svaki, svaki narod ima svoje zločince, pa tako i naš, njemački. Nismo svi krivi, nije sve baš tako bilo, vidjet ćeš jednom, kad narasteš...“ (Isti: 253 – 254)

Većina folksdojčera je u poratno vrijeme odvođena u različite logore. U sljedećem citatu Katarina i njezin otac Stjepan Pavković (Steiner) pričaju o očevoj prošlosti i njegovim biološkim roditeljima, Jozefu i Agati Steiner. O ocu Jozefu nikada nisu saznali što mu se poslije Drugog svjetskog rata dogodilo, a majka Agata je umrla u logoru Valpovo od dizenterije pa su malenog Stjepana tada poslali na dohranu Jakovu i Kaji Pavković. Katarina je zgrožena pričom o logoru, a otac nadodaje da su logori bili tabu-tema:

„(...) Pred očima su mi se ukazali užasi nacističkih logora, obuzela me jeza. Nešto nije bilo u redu. Nikada nisam čula za logor u Valpovu, za bilo kakav logor koji bi postojao nakon oslobođenja. (...) O partizanskim logorima nitko nije smio govoriti. To se zataškalo, prikrilo. Bilo je tabu-tema. (...) Bila je to otpusnica mog tate, tada Stjepana Steinera, rođenog 5. travnja 1942., kojom je, koliko se sjećam, 15. prosinca 1945. pušten iz radnog logora Valpovo (...)“ (Isti: 134 – 135)

Radni logor Valpovo bio je najveći logor za pripadnike njemačke nacionalne manjine na teritoriju Hrvatske. V. Geiger u svojem istraživanju o povijesti i sudbini njemačke manjine naglašava da je taj logor veoma bitan kad je riječ o je o tematiziranju povijesti i sudbine slavonskih Nijemaca pa tako i likova u romanu. (Geiger, 2012: 389) Isto tako, ističe da su prve skupine folksdojčera dovezene „u svibnju 1945. u logore Josipovac kod Osijeka i Valpovo.“ (Isti: 389) Logor u Valpovu osnovan je na prostoru stare valpovačke ciglane i sajmišta i bio je ograđen visokom bodljikavom žicom i s kulama stražarama. Ljudi su ležali na drvenim krevetima ili podovima, bez slame. U početku su logoraši korišteni kao radna snaga izvan logora, a kasnije po njih dolaze seljaci iz okolnih sela i koriste ih kao radnu snagu za razne poljoprivredne poslove, odnosno iznajmljuju ih za rad i to plaćaju logorskoj upravi. Prehrana logoraša bila je više nego oskudna i nedostatna, te mnogi pobolijevaju i umiru. Od jeseni/zime 1945. počinje se pojavljivati epidemija pjegavog tifusa i poprima zastrašujuće razmjere. Na tešku sudbinu logoraša utjecali su, osim nepovoljnih uvjeta smještaja, slaba prehrana, nedovoljna higijena, pomanjkanje lijekova, razne bolesti te naporni radovi. (Isti: 389) Idući citat opisuje navedeno stanje u logoru Valpovo koje je zateklo Viktoriju (Katarininu prabaku), Klaru (Katarininu baku), Antuna, Mariju (Klarinu djecu, Katarininog ujaka i majku), prijateljicu Jozefinu i majku Agnezu:

„Već je počelo svitati kada su ih dovezli u Valpovo, u logor tada već prepun ušljive djece, ljudi bez ponosa. Uslijedili su mjeseci gladi, prljavštine, dizenterije. Kao noćna mora iz koje se ne možemo probuditi, nego samo vičemo, bacamo se po krevetu, pokušavamo se izvući iz grdogra sna koji nas drži kao živi pijesak. Divovski, crni, kolektivni košmar koji je poznate ljude pretvarao u potpune neznance. (...) Tri dana poslije, pustili su ih. Viktoriju, Klaru, Antuna, Mariju, Jozefinu i njezinu majku Agnezu. (...)“ (Šojat-Kučić, 2013: 371, 373)

Kada je u svibnju 1946. ukinut logor u Valpovu, oni zatvorenici koji nisu pušteni na slobodu prebačeni su u druge logore (Tenjska Mitnica kod Osijeka, Josipovac kod Osijeka, Krndija kod Đakova...) ili su ostali na prisilnom radu na poljoprivrednim dobrima i u raznim

radnim organizacijama u istočnoj Slavoniji i Baranji. (Geiger, 2012: 389) U sljedećem citatu spominje se logor u Tenjskoj Mitnici. Naime, Klara dolazi do brata Adolfa reći mu da su odveli Rebeku i njezinog muža nekamo i zna li on kamo, na što joj on odgovara da su ih transportirali u logor u Tenjsku Mitnicu. Klara ga moli da ih spasi, no Adolf odbija jer su Židovi:

„U Tenjsku Mitnicu, a kada ih skupe... A ima ih, ima...“ (...) „Kada ih sakupe, onda ih sve lijepo strpamo u vlak i pravac“, podigao je ruku i ispruženim ukočenim dlanom pokazao prema Dravi, negdje prema sjeveru, „pravac Budimpešta, a dalje... Bog će ga znati. Dalje nas se ionako ne tiče. Mi smo ih se riješili, pa neka se drugi bakću što dalje! Ha-ha!“ (...) (Šojat-Kuči, 2013: 228)

Nakon ukidanja logora položaj osječkih folksdojčera bio je daleko od idealnog. Ogledni primjer sudbine osječkih Nijemaca u *Unterstadtu* jest Jozefina (frau Milostiva), jedan od glavnih likova romana, osoba koja Katarini nevoljko i mučno dekodira obiteljsku povijest, a kojoj je muž nestao u ratu, dijete umrlo u logoru Valpovo. Ona, nakon puštanja iz logora, nemajući ili ne znajući kamo nalazi smještaj u dvorištu svoje kuće u Divaltovoj ulici u koju više nije smjela te je morala živjeti u dvorišnom svinjcu koji je polako i skromno preuredila u stan u kojem je čuvala sve tajne i muke te ondje dočekala starost i smrt.

4.2. Obiteljska povijest: Meier, Schneider, Pavković, Steiner/Pavković

Roman *Unterstadt* pripada obiteljskoj kronici, a obiteljska se povijest izlaže kroz prikaz sudbina četiriju generacija obitelji osječkih Nijemaca (Meier, Schneider, Pavković, Steiner/Pavković), s time da je naglasak stavljen na ulogu žena. Julijana Matanović ističe da svjedok u novopovijesnom romanu može imati različit položaj: pripovjedač prepričava njegove riječi; izravno je uveden u narativni tijek; priča se gradi na temelju dokumenta koji svjedoči o autentičnosti likova i zbivanja ili tekst zapisuje svjedok kojemu pravo govora daje životna blizina jake osobe. (Matanović 1995: 108) U romanu *Unterstadt* se kao pripovjedačica javlja Katarina (homodijegetski pripovjedač¹¹) te heterodijegetski pripovjedač¹², a česta je i tehnika neizravnog unutrašnjeg monologa. Ulogu svjedoka u romanu ima obiteljska prijateljica Jozefina

¹¹ Gajo Peleš u svojoj knjizi *Tumačenje romana* preuzima tipologiju pripovjedača G. Genettea i navodi da je homodijegetsko pripovijedanje pripovijedanje o samom sebi, odnosno, „pripovjedač je lik, tj. dio je priče.“ (Peleš, 1999: 78)

¹² Heterodijegetski pripovjedač je, prema Pelešu, onaj „koji priča o nečemu u čemu sam ne sudjeluje.“ (Isto: 77)

(ili frau Milostiva), sudionica u situacijama obiteljske povijesti. Boravak u rodnome gradu, pokop majke, prodaja kuće i razgovori s Jozefinom čine okvirnu priču, iz koje pripovijedanje različitim strategijama „proklizava“ u prošlost: 1. asociacijama, 2. promatranjem obiteljskih fotografija i 3. Jozefininim svjedočenjem. Katarina u razgovoru s Jozefinom doznaje niz podataka o svojoj obitelji. Obiteljska povijest iznosi se kao prisjećanje ili analeptički umetak bez kronološkoga slijeda. Naime, školski udžbenici nisu govorili o poratnim događajima (logoru u Valpovu) koji su uzrokovali patnju brojnih obitelji njemačkoga podrijetla.

Može se reći da objektivni pripovjedač ispunjava praznine u priči jer mu je cilj otkriti (prešućene) pojedinosti iz Viktičina, Klarina, Jozefinina života, ali i prešućena mjesta obiteljske povijesti. Budući da se u romanu pripovijeda o četiri generacije jedne osječke donjogradske obitelji, potrebno je naglasiti da obiteljsku povijest čine djetinjstva, roditelji, odrastanja, brakovi, obiteljske kuće, trudnoće, traumatični gubici djece.

Uvidjevši da je Rudolf upropaštava, otac je Viktoriju (Vikticu) zaposlio i osigurao imovinu na njezino ime. S djecom je izlazila na kraj, osim s Gretom. Nepodopštinama je podsjećala na oca, uz kojega će je povezati trauma kada ga nađe obješena u ormaru. Klara je bila poslušna, a povučeni Adolf, odličan učenik, Vikticu je ipak zabrinjavao zbog svoje hladnoće i okrutnosti prema životinjama. Homodijegetski pripovjedač u idućoj dionici pripovijeda o Rudolfovu pokopu i Francekovu otkrivanju njegove nježne strane, druženja sa psom u ratnim rovovima. Viktica je nabavila psa i nazvala ga Campika po Rudolfovu psu. Odselila se u kuću pokojne majke i napustila loše uspomene.

Priča o Viktici isprepliće se s pričom o njezinoj kćeri Klari. Supruga Petera Klara je upoznala pred crkvom. Viktica je bila sretna jer su Schneiderovi bili dobrostojeća obitelj: otac odvjetnik, a majka fina gospođa. Klari je smetala ta prosudba. Zaljubila se u pažljiva mladića, a ne u njegovu obitelj. Premošćujući vrijeme, pripovjedač najavljuje Peterovu promjenu. Zaluden nacizmom, zabranit će Klarinoj prijateljici, Židovki Rebeki Weisman da ih posjećuje. U nedjeljnim okupljanjima Greta je jedina svjesna zla koje se primiče Osijeku. Adolf je mrzi jer kritizira nacizam. Zamjera joj i ponašanje kojim izaziva zgražanje obitelji:

„Djelovala je dječjački, bahato-muški u odijelu od tvida, kratke kose i napadno našminkana. (...) Ugurala je cigaretu u muštiklu od ružina drveta optočenu srebrnim filigranom i baš ju je htjela pripaliti, zažmirila je na lijevo oko, iskrivila usta i nagnula glavu ulijevo, kada je Viktica skočila kao da ju je netko podbo pribadačom. Šakama je udarila po stolu tako da je porculan zazvečao i svi se ukočili te povikala: „Frajle u ovoj kući nikada neće pušiti! Nikada!“

Zatim je ispustila težak, osjećalo se usijan dah. „Zar ti nije dovoljno što smo pregrmjeli tvoje kreveljenje u kazalištu, mušku odjeću, kratku kosu, cirkusku šminku?! Što bi još htjela?! Ha? Ovu kuću pretvoriti u kupleraj? E, nećeš!“ (Šojat-Kuči, 2013: 76)

U prvoj polovici 20. stoljeća neki su oblici ponašanja i izgleda bili „rezervirani“ za muškarce (hlače, kratka kosa, glumačko zvanje, pušenje cigareta). Od žene se očekivalo da se uda i brine za obitelj te da o javnim zbivanjima ne vodi računa dok je se izravno ne dotaknu. Na Gretino upozorenje da se zorom puca u Gradskome vrtu Adolf je odgovorio da se svijet „čisti od taloga i smeća“. Kržljiv i povučen, ulaskom u politiku dobio je samopouzdanje, ali utemeljeno na sili i mržnji. Greta je prešla u partizane, što joj majka i brat nisu oprostili. Klara je 15. lipnja 1943. rodila Mariju. U kasnijoj dionici priče objektivni pripovjedač se vraća u dublju prošlost. Klara se udala za Petera. Rodivši sina Antuna, nazvala ga je po svecu na čiji je dan u crkvi palila svijeće i u sebi čula glas da će roditi sina. Bake su čuvalе dječaka, pa su Klara i Peter izlazili u kino, kazalište i Gradski vrt. Potom je Klara rodila mrtvu djevojčicu. Majka joj je savjetovala da djetetu ne da ime jer će ga lakše preboljeti. Olakšanje joj je pružio Gretin zagrljaj i razumijevanje u šutnji. Adolf je povukao Petera u nacističko kulturno društvo. U sljedećoj dionici priče rat je nahrupio u Osijek. Klarina prijateljica, Židovka Rebeka, strepila je za svoju obitelj. Kada su je odveli, Adolf je odbio pomoći. Greta je upozoravala na njegovo ludilo (genocidne ideje protiv Židova, Roma i osoba zaostalih u razvoju), a Viktica se lomila između majčinske ljubavi i svijesti da joj sin nije dobra osoba. Klara je bila trudna s Elzom. Šutljivi Peter postao joj je dalek, no zapravo je od nje skrivao užase zbog kojih nije mogao spavati. Adolf je otišao u rat na nacističkoj strani. Petera je od toga spasila privrženost obitelji, ali nestao je u noći potkraj rata 1945. Viktica, Klara i djeca te Jozefina s kćerkom i majkom dospjele su u logor. Ubrzo su umrle Klarina kći Elza i Jozefinina Terezija. Po izlasku iz logora Viktica i Klara smjele su se useliti u sobu pokojne Elze, što je Klaru pogodilo.

Kuću je zaposjeo Marko, došljak s Korduna. Morala mu je kuhati, prati odjeću i trpjeti njegove nasrtaje. Samo ga je padavica spriječila da je sasvim ponizi. Viktica je posljednjim suvislim riječima rekla da moraju šutjeti. Greta je ubijena, a Klara je prepuštena sebi. Priču dovršava Jozefina. Katarinina majka udala se za Stjepana Pavkovića, kojega je upoznala u školi. Udajom je sebe i majku spasila od Marka. Brat Antun otišao je u Argentinu. Katarina majku optuži da je iskoristila oca, no na kraju će joj ipak oprostiti njezinu hladnoću.

Katarina je kao svjedok svoje obiteljske povijesti smatrala da je prešućivanje gubitka djece, bračnih problema i ratnih strahota gore od istine. Frau Jozefina je uzrok našla u stidu i

namjeri da se djeca zaštite od stvarnosti. Pripovijedala je Katarini o članovima njezine obitelji koji su osuđeni na zaborav: o bolesti i smrti njezina brata Filipa, samoubojstvu bakina oca Rudolfa, Gretinu odlasku u partizane, bakinu bratu Adolfu, zatrovanog nacizmom, te o bakinu boravku u logoru i žrtvu u podstanarstvu. Jozefina je željela da Katarina bolje razumije svoju obitelj, osobito majku, koja je imala težak život. Značajne su i njezine misli o povijesti:

„Ništa se ne mijenja, ništa! Samo stvari dobiju druga imena! (...) Pitala si me zašto nismo ustali protiv pogubljenja, logora, protiv što ja znam čega. (...) Što bi vrijedilo? Većina ljudi oduvijek voli tuđu nesreću, oni se hrane tom nesrećom, ona ih valjda, (...) čini većima, važnijima.“ (Isti: 347)

Za razliku od ženskih, muški su likovi, iako izvan fokusa pripovijedanja glavne priče, istinski akteri, doduše na margini ili u temeljima ženskih života koji održavaju obitelj. (Bauer, 2011: 163) Oni su aktivni sudionici povijesti, čas kao junaci, čas kao žrtva, a punu češće ovo drugo. Njihova je prva dužnost bila određena građanskom filozofijom – privređivati za obitelj. Ali njihova je odgovornost bila i razumjeti povijest, politiku, realnost i društvene odnose na široj skali. Zato su oni više od žena bili svjesni, bili pod teretom činjenice da su porazom i raspadom Austro-Ugarske monarhije izgubili državu u kojoj su se njihova građanska prava podrazumijevala. Iako urbano njemačko građanstvo nije bilo uništeno stvaranjem Jugoslavije, autorica dozvoljava svome junaku Rudolfu da, polazeći od svoga bolnog ratnog iskustva, bude i vizionar u povijesnom smislu :

„Glupo žensko!“ promuklo je uzviknuo. Lice mu je bilo bolesno žuto, pokriveno grimiznim mrljama kao kakvom kožnom bolešću. „Glupe žene! Ništa im nije jasno! Ne vide dalje od svog blesavog napudranog nosa!“ Okrenuo se prema Franceku, nacerio i nalaktio na stol kao da mu treba nešto povjerljivo objasniti. „Žene čitav život samo rađaju djecu, peru, spremaju i skupljaju porculanske figurice. Pogledaj!“ prešao je rukom preko vitrine s Viktorijinim figuricama. „Čitava menažerija, pastoralni prikazi! Bože sačuvaj! Kao da je to život! Kao da je život takav! Ne znaju one što su rovovi, kako je to kad ti ona gadarija od topovskog taneta proleti između obrva! Njima su to huncutarije! One te ne pitaju zašto si se stvarno napio, zašto više voliš biti pijan nego normalan, nego se ljute kada se kući vratiš pijan! Kažu: smrdiš. A ne znaju što je smrad! Svijet se mijenja, ženo!“ pogledao ju je kao da se iznenada, odjednom otriježnio, čak mu se ni glava nije više klatila. „Seljačine nas zapljuskuju s južnih obala i prašuma, donose svoje lude, nakaradne običaje, nameću ih, ne prihvaćaju naše, ničije! U kakvo ćeš vražje

kazalište ići kad ga zatvore? Ha? Kad budu rekli da im kultura ne treba!“ (Šojat-Kuči, 2013: 102 – 103)

Šetnje osječkim ulicama (Crkvena, Krstova, Sarajevska, Ulica Republike, glavni trg, Županijska...), koje karakterizira topografska točnost, otvaraju mogućnost usporedbe grada nekada i sada te nude niz psiholoških okidača za poniranje u osobnu prošlost:

„Jer umjesto da izađe ravno na Crkvenu, kako su moji uporno nazivali ulicu na kojoj se jasno šepirila ploča s natpisom „Ulica bratstva i jedinstva“, baka bi se kroz Krstovu – Ulica Sare Bertić! zaputila do Sarajevske. Ondje bi uvijek, baš uvijek zastala ispred velike u modro oličene kuće sa širokom drvenom kapijom. Držala bi me za ruku i zurila u tu kuću kao šugav i gladan pas u vrata mesnice.“ (Šojat-Kuči, 2013: 156),

„Kao da sam onoj nagluhoj mrzovoljnoj gospodi na šalteru za predaju oglasa ostavila divovski kamen i van, na Ulicu Republike izašla praznih ruku.“ (Isti: 375),

„Premda smo od glavnoga trga gotovo gmizale Županijskom, (...) gotovo se ničega ne sjećam. Znam da sam samo užasnuto, kao u košmaru, promatrala secesijska i neoklasicistička pročelja s kojih su otpadale štukature, ljuštila se nekoć jarko obojena koža. (...) jer osvrtna sam se, podizala glavu, ispuštala uzdahe užasa pred gradom koji mi je izgledao kao zapušteni starac, kao staro i nemoćno biće što ga je zlorada rodbina smjestila u ubožnicu, ostavila u mokraći i otišla.“ (Isti: 62 – 63).

Kao dio obiteljske povijesti, potrebno je spomenuti i rijeku Dravu. Drava kao zemljopisni topos predstavlja simbol i metaforu metafizičkog utjecaja na građane ili okvir pomoću kojeg se tumače unutarnja, psihološka stanja. Može se isto tako reći da Drava za likove romana predstavlja granicu koja čuva mir grada od svjetske povijesti ili da Drava razrješava egzistencijalne životne drame pojedinih likova.

4.3. Fotografija kao dokument prošlosti

Fotografija je interaktivni dokument prošlosti. Zamrznuti u prezentu fotografije, članovi obitelji nisu samo objekti nego uzvraćaju pogled. Marijana Belaj fotografije opisuje kao sredstvo u stvaranju obiteljske povijesti. U njezinoj je definiciji obitelj „najmanja jedinica društva i

ujedno svojevrsno ogledalo društvenih kretanja i promjena“ (Belaj, 2008: 135 – 136). Roland Barthes u knjizi *Svijetla komora* obiteljsku fotografiju smatra istinom roda, u kojoj se prepoznaje ponavljanje sličnih crta u naraštajima obitelji. (Barthes, 2006: 128)

U knjizi *Family Frames* (1997.) Marianne Hirsch bavi se fotografijom u okviru književnih i metafotografskih tekstova. Razlikuje stvarne fotografije umetnute u pripovjedni kontekst „vizualne pripovijetke“ i fiktivne „prozne slike“ opisane u romanu. (Belaj, 2008: 139) Pojam *obiteljskoga viđenja* označava mrežu srodnih pogleda iz fotografskih snimaka jedne obitelji. (Isti: 141) Prenosi se naraštajima i povezuje sve članove obitelji, neovisno o tome jesu li živjeli u istome vremenu i prostoru. (Isti: 141) Mrežu pogleda čine *individualni pogledi*. (Isti: 141) Obiteljsko viđenje nameće se individualnom pogledu, smještajući ga u okvire društveno prihvaćene slike obitelji. Članovi obitelji uz fotografije vežu zajednička sjećanja. Prema Tei Škokić, mi smo subjekt i objekt svojih sjećanja. Kao objekt sjećamo se sebe iz prošlosti i pritom se prosuđujemo, a kao subjekt ponovnim proživljavanjem događaja iznova se konstruiramo. Obiteljsko sjećanje uspostavlja odnos između pojedinca i njegove povijesti te između njega i ljudi koji su sudjelovali u zajedničkoj povijesti. Obiteljske fotografije stoga imaju važnu ulogu u oblikovanju posrednoga sjećanja. (Isti: 144 – 145)

Katarinin boravak u Osijeku prolazi u rekonstrukciji obiteljske povijesti, dijelom upamćene iz bakinih priča. Bakino je ludilo bilo bijeg u svijet gdje ju je pokojna kći Elza kao duh posjećivala kroza zidove. Katarina pronalazi obiteljske fotografije. Majka ih je spremila u tri kutije od cipela i gurnula pod krevet. One su stoga bile na rubu opstanka: sačuvane kao nešto o čemu se ne govori, ali se ne može baciti. Fotografije su dokument obiteljske povijesti, a u fikcionalnoj prozi odgovaraju onom što Hirsch naziva „proznim slikama“. Funkcioniraju kao šavovi koji okvirnu priču povezuju s pričom o prošlosti. Katarina pripovijeda o fotografijama kojih se sjeća, a o onima iz prošlih naraštaja pripovijeda objektivni pripovjedač ili Jozefina kao svjedok obiteljske prošlosti. Našavši se u rodnoj kući nakon mnogo godina, Katarina odlazi spavati u bakinu sobu. Mnoštvo je predmeta izbrisalo njezine tragove, no ipak pronade bakinu obiteljsku fotografiju:

„Ležala je na prašnjavom nahtkaslu, pokraj onog što je nekoć bilo mirisno bakino uzglavlje. Polako sam prišla i dohvatila okvir od crvenkasta, mislim trešnjina drveta te rukavom obrisala prašinu ispod koje su se crno-bijeli svečano ukočeni likovi nazirali kao kroz gustu maglu. Prabaka Viktorija s majušnom bakom Klarom u krilu, pradjed Rudolf, bakine sestre Alojzija i Greta, brat Adolf. Svi ukočeni, kao umočeni u štirku, u fotografskom atelijeru kamo su

građanske obitelji nekoć odlazile svake godine odjenuvši svečanu odjeću. Za uspomenu i dugo sjećanje. To se pisalo na poledini fotografija koje su se nekoć slale široj obitelji, kumovima i prijateljima raštrkanim diljem Austro-Ugarskog Carstva, a zatim i Kraljevine SHS. Nasmiješila sam se baki bebi koja je iz majčine naručja blenula u fotografa.“ (Šojat-Kuči, 2013: 25 – 26)

Katarina je potom našla bakinu obiteljsku fotografiju. Potresao ju je lik majke kao dojenčeta, ali nije nestala distanca prema njoj:

„Crno-bijela obiteljska fotografija: muškarac u njemačkoj odori, žena s punđom i troje djece – beba u majčinu naručju, djevojčica s lutkom i dječak u bermudama s „hoztregerima“ i šilt-kapom na glavi. U donjem lijevom kutu fotografije crnom je tintom bila rukom napisana godina, „1943.“ Na poledini je netko grafitnom pisaljkom napisao: „Peter, Klara, Antun, Elza und Maria Schneider.“ Na trenutak sam se ukočila, zatim sam počela mahnito preokretati fotografiju i izbezumljeno zuriti čas u njezinu poledinu, čas u crno-bijele likove koji su jednog, valjda jesenjega dana, sudeći prema odjeći, grupno ušli u fotografsku radnju i ukočili se ispred aparata. Bože, pa to je mama! u trenu sam pomislila. Taj mali smotuljak umotan u tešku svilu, to djetesce bez kose u naručju žene u mrkoj, dugoj suknji A-kroja, u bluzi podignutog ovratnika, s divovskom punđom na glavi! Sve sam ih upijala pogledom: i otatu Petera, o kojemu se u kući nikada nije smjelo govoriti, i baku, koja onako ukočena uopće nije nalikovala na sebe... I Alojziju, koja je prije devetnaest godina kroza zidove bakine sobe prolazila kao kroz vrata između dvaju svjetova. Mama je imala težak život, proletjelo mi je kroz glavu. (...) „A Alojzija uopće nije imala život“, promrmljala sam sebi u bradu. (...)“ (Isti: 71 – 72)

Fotografije predaka nastajale su prema konvenciji obitelji da se dotjerane „ukoče“ pred fotografom kako bi za sebe i rodbinu sačuvala svjedočanstvo življenja. Prenijela je fotografije iz majčine sobe u bakinu. Promatrajući ih, zaustavila je pogled na fotografiji naočita muškarca, Viktičina supruga Rudolfa. Uza nj je stajao pas:

„(...) neobično uspravan, ponosit, gotovo ohol muškarac bujnih brkova i brade, kose začesljane unatrag, u poprilično ofucanoj odori, a pokraj njega šugav ali ponosan pas velih ušiju, krzna šarena kao da je kravlje. Gledam ga i smiješim se. I on mene gleda. Oči su mu svijetle, jasno to vidim. Pametne. Gleda me i onaj pas. Okrećem fotografiju, a iza, na poledini piše samo: „Rudi i Campika“.“ (Isti: 181 – 182)

Rudolf je bio u ratu, o čemu se u obitelji nije govorilo:

„Eh, da, u mojoj se obitelji ratovi nikada nisu spominjali. (...) Poubijali su i potamanili stotine milijuna ljudi, samo nas nisu dirnuli, pa o njima ne smijemo govoriti. (...) Rat je oduvijek bio tabu-tema. Nikada međutim nisam uspjela do kraja razlučiti je li razlog tomu bio isključivo sentimentalne prirode, ili nešto opskurno. Jer pacifizam sigurno nije.“ (Isti: 182 – 183)

Jozefina je od Grete čula da se objesio, što je obitelj skrivala kao sramotu. Katarina se oštro pobunila protiv običaja da se članovi obitelji zbog svojih slabosti osuđuju na zaborav. Kasnije je našla izbljedadu fotografiju sebe i bake. Kako bi izbjegla televizijski prijenos državne proslave, baka ju je odvela brati trešnje, a fotografiju je snimio otac:

„Stojim ispred bake, čije mi ruke počivaju na ramenima. Noge su mi tanane kao prutovi, erlave, lijeva dokoljenica spuznula mi je do članka. Smiješim se. I baka se smiješi. Premda zapravo izgledamo kao da se kreveljimo, jer u oči nam bliješti poslijepodnevno sunce. (...) Ta me fotografija podsjetila, probudila je sve što je u meni dugo samo spavalo. Plakala sam od sreće, imala sam dojam da je baka ponovo živa.“ (Isti: 196)

Na sljedećoj fotografiji Katarina vidi sebe i majku, a iza njih je more. Ne sjeća se o kojemu se mjestu i vremenu radi, ali zna da su odlasci na more izazivali obiteljsku napetost:

„Stojimo kao da se ne poznajemo. Jedna pokraj druge, a iza nas anemično more. Ne znam ni gdje je to ni kada bilo. (...) Postoje rupe, ogromne, u koje su propale čitave godine kojih se jednostavno ne sjećam. (...) Pamtim primjerice mamu u moru: plivala je kao patka, tipično ženski, prsno, s glavom visoko iznad vode, da joj se kosa ne smoči, premda mi nikada nije bilo jasno zašto. Mama nikada nije imala neku posebnu frizuru. Pa ipak, na moru bi kosu uvijek svezala u rep, pričvrstila je češljčićima i onda smiješno plivala. Tata ju je jednom u šali pošpricao dok je plivala, a ona se toliko naljutila na njega (...) da poslije nekoliko dana nisu razgovarali.“ (Isti: 196 – 197)

Jozefininu pozornost privuče svadbena fotografija Katarininih roditelja:

„Shvatila sam da sve vrijeme zuri u veliku svadbenu fotografiju mojih roditelja na kojoj mama kao kuhana noga, kako ju je u šali nazivala baka, s natapiranom kosom, u bijeloj jednostavnoj haljini stoji pokraj tate, kojemu iz gornjeg džepa na premalenom odijelu proviruje grančica asparagusa. „E, Stjepane, moj Stjepane, u tom si odijelu izgledao kao da su te kvasili u lavoru...“ smijala se baka kad god bi pogledala vjenčanu fotografiju mojih roditelja, koja je dugo stajala zataknuta između dvaju pomičnih stakala na vitrini u dnevnome boravku.“ (Isti: 199)

Fotografije su i same dio sjećanja. Očeva obiteljska fotografija Katarini izranja iz sjećanja kada otiđe u drvarnicu, gdje ju je našla kao djevojčica. Opisuje ju prema sjećanju:

„Dugo sam zurila u onu ženu koja je na drvenome, gotovo priprostom stolcu sjedila kao da je nešto žulja. Na sebi je imala bijelu košulju, koja je na fotografiji požutjela od vlage ili mraka, čipkom urešenu košulju ovratnika podignuta visoko uz njezin tanani vrat. Imala je doista iskričave, svijetle oči, kojima nikako nisam uspijevala dokučiti boju. (...) Gledala sam zatim dijete u bijeloj čipki umrljanoj od vremena, oblu djetetovu glavu i nešto svjetlije, valjda kestenjasto pramenje kose koja se valovito probijala ispod bijele, vjerojatno svilene kapice. Naposljetku sam pogledala i onog čovjeka koji je, uspravan kao šprajcer, stajao pokraj svoje žene, koji je lijevu ruku kao u strahu položio na desno rame žene ukočene na stolcu. Zagledala sam mu se u lice, a on je u mene jednakom mjerom zurio nepokolebljivo iz onog svog pljesnivog, davnog i ukočenog vremena. Bože, pomislila sam, pa ovaj čiko izgleda kao moj tata... (...) Okrenula sam sliku te na njezinoj poledini ugledala „Agata i Jozef Steiner“ ispisano grafitnom olovkom. U desnomo kutu na poledini fotografije, napisana drhtavom rukom drukčijim rukopisom i nešto masnijom olovkom, stajala je godina, „1943.“ “ (Isti: 127 – 128)

Držanje članova obitelji ponavlja se kao konvencija: muška ruka preko ženina ramena dok ona sjedi ukočena. Ponavljaju se i crte lica, pa fotografija svjedoči o srodnosti kako je to opisao Barthes. Otac je Katarini uzeo fotografiju, ali je o njoj progovorio prije smrti kako bi je upoznao s obiteljskim korijenima. Roditelji su mu bili njemački doseljenici, koji su nakon rata odvedeni logor, a imovina im je oduzeta. Pripadnici pogrešne nacije nisu se uklapali u socijalističku projekciju zajedništva, koja je podrazumijevala poistovjećivanje osobnoga identiteta s kolektivnim¹³. Katarinina su oca usvojili susjedi Jakov i Kaja. Kuću njegovih roditelja zauzeo je djed Katarinine prijateljice Snježane. Otac nije našao trag svojih roditelja, a valpovački logor kao da nije postojao. Iako mučno, izricanje istine zbližilo je oca i Katarinu. Fotografija s Rudolfom i psom također je dio prošlosti. Kum Francek donio ju je Viktici nakon pogreba. Rudolf je uz pomoć psa izdržavao užas u galicijskim rovovima dok životinju nisu pogodili Rusi. Viktici nije pričao o ratu, nego joj je predbacivao da ne zna što ga tjera na opijanje. Nanio joj je bol, ali će doživotno ostati dio njezina bića, tješeći je u snovima.

¹³ Prema Jürgenu Straubu, Žarko Paić u knjizi *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija* razlikuje osobni identitet od kolektivnoga. (Paić, 2005: 98) Osobno *ja* nije samo nositelj društvenih uloga nego cjelovita osobnost koja ima racionalni i emocionalni nadzor nad svojim životom. Kolektivni identitet obuhvaća ljudski rod, etničku zajednicu ili naciju, društvo ili kulturu. Stereotipi kolektivnih identiteta nastaju u zajednicama gdje se kolektivni identitet ne luči od osobnoga, nego ga ideologijski obuhvaća. (Isti: 98) Prema tome, „svaki je kolektivni identitet društveni konstrukt.“ (Isti: 98)

5. Zaključak

Na temelju provedene analize u ovom diplomskom radu može se ustvrditi da roman *Unterstadt* autorice Ivane Šojat-Kuči sadrži obilježja historiografskoga diskursa. On se u romanu *Unterstadt* ostvaruje ispreplitanjem tradicionalne i suvremene koncepcije historiografske fikcije. Tradicionalni, šenoinski ili „valterskotovski“ model historiografske fikcije očituje se najprije vjernom rekonstrukcijom različitih povijesnih zbivanja, zatim se nastoji se da se autentični dokumenti, arhivska građa, kao i dokumentirana povijesna pozadina tekstovno, odnosno, literarno obrade. U romanu *Unterstadt* mogu se iščitati neke osobitosti historiografske metafikcije – pojavljuju se likovi „slabih“ junaka, a i vidljivi su i komentari pripovjedača (likova) o povijesti. Isto tako, obiteljska povijest osječkih folksdojčera isprepliće se s prikazima razdoblja hrvatske nacionalne prošlosti (Prvi svjetski rat, Drugi svjetski rat, poratno vrijeme, Domovinski rat), a u okviru toga i s prikazima osječke prošlosti, tj. s različitim dijelovima kulturne, ekonomske i političke prošlosti grada Osijeka. Fotografija je također bitan segment obiteljske prošlosti jer bilježi različite trenutke obiteljskog života, zajedništva i sjećanja, ali je isto tako i ključ za (raz)otkrivanje onoga što je potisnuto ili prešućeno.

Literatura

Predmetna literatura:

Šojat-Kuči, Ivana, 2013. *Unterstadt*. Zaprešić, Fraktura

Popis stručne literature:

Barthes, Roland, 2006. *Svijetla komora (bilješka o fotografiji)*. Zagreb, Izdanja Antibarbarus

Bauer, Ludwig, 2011. *Unterstadt-ženska strana donaušvapske povijesti*, u: zbornik radova 18. znanstvenog skupa "Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu", ur. Ludwig Bauer i ostali, Osijek, Njemačka zajednica-Zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj

Belaj, Marijana, 2008. *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, god. 45, br. 2, str. 135 – 151

Biti, Vladimir, 1991. *Historiografska fikcija kao izazov genologiji i teoriji diskurza*. Filozofska istraživanja, god. 11, br. 3, str. 693 – 704

Biti, Vladimir, 1997. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb, Matica hrvatska

Biti, Vladimir, 2000. *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada

Detoni-Dujmić, Dunja, 2011. *Lijepi prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.*, Zagreb, Naklada Ljevak

Durić, Dejan, 2016. *Unterstadt Ivane Šojat-Kuči kao roman pamćenja*, u: Riječki filološki dani, knj. 10, ur. Lada Badurina, Rijeka, Filozofski fakultet u Rijeci, str. 205 – 220

Gajin, Igor, 2010. *Palimpsest Vilme Vukelić u romanu Unterstadt Ivane Šojat Kuči*. Književna revija, 50 (2010) br. 3/4, str. 43 – 56

Geiger, Vladimir, 2012. *Tematiziranje povijesti njemačke manjine u suvremenoj hrvatskoj književnosti* (u povodu romana *Unterstadt Ivane Šojat-Kuči*). Scrinia slavonsica, god. 12, br. 1, str. 385 – 394

Hutcheon, Linda, 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York and London

Jukić, Tatjana, 1998. *Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija?* Republika, god. 54, br. 5-6, str. 59 – 73

Matanović, Julijana, 1995. *Hrvatski novopovijesni roman (prijedlog definicije)*. Republika, LI/1995, 9-10, str. 98 – 114

Matanović, Julijana, 2003. *Krsto i Lucijan: rasprave i eseji o povijesnom romanu*. Zagreb, Naklada Ljevak

- Milanja, Cvjetko, 1996. *Hrvatski roman 1945. – 1990: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Nemec, Krešimir, 1994. *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb, Znanje
- Nemec, Krešimir, 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb, Školska knjiga
- Nemec, Krešimir, 1995. *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica hrvatska
- Novak, Sonja, 2012. *Unterstadt Ivane Šojat Kuči: Kulturni partikularizam ili obračun s radikalnim ideologijama?* Godišnjak Ogranka Matice hrvatske Beli Manastir, 9 (2012), str. 130 – 144
- Obad, Vlado, 1996. *Kronika slobodnog kraljevskog grada Osijeka Vilme Vukelić*, u: Književni Osijek: književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas, Osijek, Pedagoški fakultet
- Oraić Tolić, Dubravka, 1996. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Paić, Žarko, 2005. *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija*. Zagreb, Izdanja Antibarbarus
- Peleš, Gajo, 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb, ArTresor naklada
- Velčić, Mirna, 1991. *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb, August Cesarec
- Zlatar, Andrea, 1989. *Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo
- Živaković-Kerže, Zlata, 2006. *Stradanja i pamćenja: holokaust u Osijeku i život koji se nastavlja*. Osijek, Hrvatski institut za povijest – Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod, Židovska općina Osijek
- Žmegač, Viktor, 2004. *Povijesna poetika romana*. Zagreb, Matica hrvatska.

URL izvori:

- Bagić, Krešimir, *Postoji li jezik fikcije*. URL:
<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1871&naslov=postoji-li-jezik-fikcije> (12. travnja 2017.)
- Bošnjak, Narcisa, *Svoje uloge igramo ili propadamo!* (intervju s Ivanom Šojat-Kuči). URL:
<http://www.glas-slavonije.hr/110111/5/Svoje-uloge-igramo-ili-propadamo> (30. svibnja 2017.)

Izbor Jagne Pogačnik: Najbolji je roman Ivane Šojat Kuči (izbor 10 najboljih domaćih prozaičkih knjiga). URL: <http://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/izbor-jagne-pogacnik-najbolji-je-roman-ivane-sojat-kuci/2215791/> (15. lipnja 2017.)

Proleksis enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, *Kronika*. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/32881/> (10. svibnja 2017.)

Proleksis enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, *Kulturbund*. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/33152/> (4. kolovoza 2017.)

Proleksis enciklopedija, leksikografski zavod Miroslav Krleža, *SS*. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/33152/> (4. kolovoza 2017.)

Sablić Tomić, Helena, *Ivana Šojat-Kuči: Unterstadt* (kritika). URL: <http://www.mvinfo.hr/clanak/ivana-ojat-kuci-unterstadt> (16. lipnja 2017.)